

**UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**ESTUDIO DEL CANTO RITUAL DEL MASHALLA EN LAS COMUNAS RURALES
DE LLANO GRANDE Y SAN JOSÉ DE COCOTOG DEL DISTRITO
METROPOLITANO DE QUITO, EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ACTUAL**

**MYRIAM ELIZABETH NAVAS GUZMÁN
AUTORA**

**PH. D. KETTY WONG CRUZ
DIRECTORA**

QUITO, 2012

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas de Llano Grande, Llano Chico y San José de Cocotog que aportaron generosamente al desarrollo de esta investigación, abriéndome las puertas de sus casas y de sus corazones para compartir conmigo sus historias de vida. A mi familia por su incondicional apoyo. A Leonardo Cárdenas por ser un puntal en mi día a día y un aporte fundamental para este trabajo desde su musicalidad.

Myriam Navas Guzmán

**UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, Myriam Elizabeth Navas Guzmán C.I: 1708709819 autora del trabajo de graduación intitulado: **ESTUDIO DEL CANTO RITUAL DEL MASHALLA EN LAS COMUNAS RURALES DE LLANO GRANDE Y SAN JOSÉ DE COCOTOG DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO, EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ACTUAL**, previo a la obtención del grado académico de **MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL** en la Universidad de Cuenca en Convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen la Universidad de Cuenca y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Universidad y a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de los sitios web de sus Bibliotecas el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de las Universidades.

Quito, 29 de Febrero de 2012

Myriam Navas Guzmán
C.I.: 1708709819

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: ANÁLISIS CONTEXTUAL

- 1.1 Características geográficas, ubicación y límites.
- 1.2 Llano Grande y Cocotog: memoria sobre sus orígenes.
- 1.3 Caracterización social, cultural y económica de las comunas de Llano Grande y Cocotog en la actualidad.
 - 1.3.1 Actividades económicas.
 - 1.3.2 Organización comunal y sus dinámicas de transformación.
 - 1.3.3 Aspectos culturales.
- 1.4 Abordajes teóricos sobre la práctica cultural del Mashalla.

CAPÍTULO II: CELEBRACIÓN DEL MATRIMONIO EN LLANO GRANDE Y SAN JOSÉ DE COCOTOG EN EL PASADO RECIENTE Y EN EL CONTEXTO ACTUAL

- 2.1 Aproximación teórica sobre el matrimonio.
- 2.2 Memorias sobre la celebración del matrimonio.
- 2.3 La celebración del matrimonio en la actualidad.

CAPÍTULO III: MEMORIA HISTÓRICA SOBRE EL CANTO MATRIMONIAL DEL MASHALLA

- 3.1 Antecedentes.
- 3.2 Referencias históricas sobre el canto matrimonial del Mashalla:
 - 3.2.1 Juan Agustín Guerrero
 - 3.2.2 Juan León Mera.
 - 3.2.3 Segundo Luis Moreno.
 - 3.2.4 Otras referencias sobre el Mashalla.

- 3.3 El ritual del Mashalla en la memoria de Llano Grande y San José de Cocotog.

CAPÍTULO IV: EL RITUAL DEL MASHALLA EN EL CONTEXTO ACTUAL

- 4.1 El Mashalla desde el punto de vista del ritual.
- 4.2 El Mashalla analizado desde la literatura popular.
- 4.3 Dinámica del ritual Mashalla en la actualidad.
- 4.4 Dimensión simbólica de la tradición del Mashalla en la actualidad en las comunas de Llano Grande y San José de Cocotog.

CAPÍTULO V: ANÁLISIS MUSICAL DEL CANTO RITUAL DEL MASHALLA

- 5.1 Análisis musical de las recopilaciones pioneras del Mashalla
 - 5.1.1 Recopilación de Juan Agustín Guerrero
 - 5.1.2 Recopilación de Segundo Luis Moreno
- 5.2 Análisis musical de las versiones encontradas en Llano Grande y San José de Cocotog.
 - 5.2.1 Versión del músico y cantor popular Ramiro Loachamín acompañado de la Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog.
 - 5.2.2 Versión de Ramiro Loachamín con dos guitarras y acordeón.
 - 5.2.3 Versión del cantor popular de Llano Grande, Miguel Ángel Muzo
- 5.3 Intérpretes del Mashalla en la actualidad.
 - 5.3.1 Ramiro Loachamín
 - 5.3.2 Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog.
 - 5.3.3 Miguel Ángel Muzo

VI. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

VII. ANEXOS:

1. Mapa del Área de Estudio.
2. Versos del Mashalla recopilados por Juan León Mera.
3. Texto del Mashalla de Ramiro Loachamín (San José de Cocotog)
4. Texto del Mashalla de Miguel Ángel Muzo (Llano Grande)
5. Texto de la canción “Panteón generoso” interpretada por el grupo Rock Star con la melodía del Mashalla.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un estudio que se enmarca en el ámbito de la etnomusicología sobre el canto matrimonial del *Mashalla*, tradición de origen indígena que se acostumbraba a realizar en varias comunidades de la serranía ecuatoriana, consistente en un canto que contiene versos a manera de consejos dedicados a los recién casados. A través del canto del *Mashalla* se transmiten valores y normas de convivencia entre la pareja que reflejan las concepciones culturales sobre el rol que debe cumplir tanto el hombre como la mujer. Este canto ritual que formaba parte de todo un corpus de ritualidades que se llevaban a cabo durante la celebración del matrimonio, es el único que aún se conserva en las comunas de Llano Grande y San José de Cocotog, ubicadas al noreste de la ciudad de Quito.

Las referencias más antiguas sobre este canto las conocemos gracias a las recopilaciones pioneras realizadas durante el último tercio del siglo XIX por el músico y pintor Juan Agustín Guerrero y por el escritor Juan León Mera; y, a comienzos del siglo XX por el musicólogo Segundo Luis Moreno. A partir de entonces, tanto el canto como los diferentes elementos que forman parte del ritual del *Mashalla*, han sido modificados en varios aspectos.

Los objetivos de este trabajo son documentar la tradición del *Mashalla* en las comunas de Llano Grande y San José de Cocotog, conocer el contexto geográfico y sociocultural de estas comunidades, los antecedentes históricos de esta práctica cultural y su dinámica actual, para determinar su proceso de transformaciones, posibles cambios y permanencias; y finalmente, tratar de encontrar los significados que esta tradición tiene para los actores sociales de estas comunas rurales que hacen que esta práctica aún subsista a pesar de la vertiginosa expansión urbana.

Las transformaciones de esta práctica cultural las entendemos dentro de la dialéctica cambiante de la cultura. Debido a su estrecha cercanía a la ciudad de Quito, las comunas de Llano Grande y Cocotog se han ido incorporando progresiva y dinámicamente al área urbana adquiriendo características urbano rurales determinadas por la movilidad socio

económica de sus habitantes. Este factor ha hecho que sus manifestaciones culturales se maticen como resultado de un proceso de transformaciones y pérdidas de sus propios elementos culturales y la incorporación de elementos ajenos.

Metodológicamente, este trabajo partió de un estudio exploratorio mediante una revisión bibliográfica exhaustiva para tratar de recopilar la mayor cantidad de información publicada sobre el tema. Seguidamente, inicié la investigación de campo para lo cual se efectuaron varios desplazamientos a Llano Grande y Cocotog, que fue relativamente fácil por la cercanía a Quito, donde pude observar en forma directa la dinámica de la tradición que fue registrada en audio, fotografía y video. En esta fase se hicieron numerosas entrevistas a personas de diversas edades que oscilaron entre los quince y ochenta y dos años, con quienes mantuve conversaciones formales e informales, breves y extensas. Logré un interesante acercamiento con músicos populares de la bandas Jesús del Gran Poder de Cocotog y Santa Cecilia de Llano Grande, con los cantores del *Mashalla*, y con varias mujeres de quienes escuché experiencias e historias de vida contadas con mucha apertura. La observación participante fue una herramienta fundamental que me permitió acercarme a esta práctica cultural y a sus actores sociales. Tuve la oportunidad de asistir a tres matrimonios, uno en Llano Grande y dos en Cocotog, donde fui testigo de cómo se realizaban los rituales del *Mashalla*. Asistí a la fiesta de San José, patrono de la comunidad de Cocotog y a la conmemoración del día de difuntos, donde pude compartir alimentos, relatos y experiencias.

Gracias a la apertura de la gente pude recoger valiosos testimonios que a lo largo de este trabajo se encontrarán plasmados en numerosas citas textuales intercaladas en la redacción de cada capítulo, ya que el objetivo ha sido sobretodo privilegiar las voces de los actores sociales para lograr un mayor acercamiento del lector a esta tradición.

El contenido de este trabajo ha sido organizado de la siguiente manera: en el primer capítulo hay un análisis contextual que abarca los aspectos geográficos, históricos, y las características sociales, culturales y económicas de las comunas de Llano Grande y Cocotog, puesto que los grupos humanos sólo pueden ser entendidos dentro de su contexto histórico y socio económico. El capítulo concluye con los abordajes teóricos sobre el canto del *Mashalla* que nos permitirán explicar esta tradición. El segundo capítulo es una detallada

descripción sobre la dinámica de la celebración del matrimonio en el pasado (aproximadamente sesenta años atrás) y en la actualidad, puesto que el ritual del *Mashalla* justifica su razón de ser solamente dentro del matrimonio. En el tercer capítulo se recogen la memoria histórica del canto matrimonial, el contexto de las primeras recopilaciones y se reconstruye la memoria del ritual en las comunas de estudio. En el capítulo cuarto se analiza el *Mashalla* desde los aspectos ritualísticos y desde la literatura popular, se presenta una descripción de la dinámica actual del rito y la dimensión simbólica que tiene para sus actores sociales. Finalmente, en el capítulo quinto se incluye un análisis del *Mashalla* desde el punto de vista técnico musical y etnomusicológico, para concluir con un acápite en el que se muestra quiénes son los artífices del canto en la actualidad.

Las comunas de Llano Grande y particularmente la de San José de Cocotog, han sido históricamente relegadas y en muchos casos olvidadas por la sociedad hegemónica; de ahí que sus tradiciones han sido vagamente estudiadas, al respecto del *Mashalla* no existen mayores referencias escritas; por lo tanto espero que este estudio constituya un aporte inicial al conocimiento de esta práctica cultural que contribuya a revitalizar la memoria cultural de estas comunas y al conocimiento del patrimonio intangible ecuatoriano.

CAPÍTULO I:

ANÁLISIS CONTEXTUAL

1.1 Características geográficas, ubicación y límites:

Las comunas de Llano Grande y San José de Cocotog, donde aún se encuentra viva la tradición del canto del *Mashalla*, constituyen un área cultural con realidades sociales y culturales similares; por lo tanto, los límites de estas circunscripciones territoriales obedecen a razones políticas y no culturales. Se ubican geográficamente al nor-oriente de Quito a una distancia aproximada de 12 km. Administrativamente pertenecen a las parroquias rurales de: Calderón, Llano Chico y Zámiza, adscritas al Distrito Metropolitano de Quito¹.

El espacio geográfico habitado por estas comunas es la meseta de Guangüiltagua², ubicada entre el altiplano de Quito y el valle de Guayllabamba, a una altura promedio de 2.600 m.s.n.m., aproximadamente 200 metros menos que la meseta de Quito. La meseta de Guangüiltagua alcanza una superficie de 351.2 km² sobre la que se asientan las parroquias de Nayón, Zámiza, Llano Chico y Calderón. En la parte central de la meseta, sobre la pequeña explanada que se forma entre las quebradas de Gualo al Sur y Chaquishcahuayco al Norte, se encuentra la pequeña parroquia de Llano Chico, cuyo nombre responde a las características topográficas del terreno que desde tiempos de la Colonia se usó para diferenciarla de Llano Grande.

¹ Ver mapa del área de estudio en Anexo 1.

² El geógrafo Luciano Andrade Marín la denominó “meseta de Zámiza-Nayón”; mientras que el biólogo Misael Acosta Solís le dio el nombre de “meseta de Guangüiltagua”, su nombre se debe a que la altiplanicie se origina en el lado oriental de la montaña de Guangüiltagua, ubicada al norte de Guápulo dando lugar a una pequeña cadena montañosa que se extiende de sur a norte como una barrera que separa la meseta de Quito con los valles de Tumbaco y el valle de Guayllabamba. En: Manuel Espinosa Apolo, ed. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Página 19.

La meseta de Guangüiltagua constituye una llanura pardo desértica, sus suelos, al igual que otras áreas del norte de Quito, son semi desérticos, arenosos, sueltos o deleznales, y con un nivel de pluviosidad y de humedad en el ambiente menor que el resto de la región interandina, dando como resultado un clima templado y seco. Las colinas San Isidro, Amagásí, El Carmen y Quintana que forman parte de la pequeña cadena montañosa del Guangüiltagua, protegen de los vientos especialmente a las parroquias de Llano Chico y Zámbez.

Debido a la composición del suelo arcillo-arenoso en la superficie y arcilloso compacto (cangagua) en el subsuelo, la vegetación se caracteriza por la presencia de especies arbustivas y leñosas como la chilca, el ágave (cabuya) y el algarrobo. Existen también varias clases de saucos, árboles de capulí, nogal, sauce y cedro. En las áreas más secas se producen guarangos, molles, varios cactus como la tuna comestible y tres tipos de ágave. Al sur de Llano Chico, en Gualo y Cocotog, abundaban los árboles de guabas, aguacates, capulíes, eucaliptos y pencos.

En la actualidad, Cocotog está dividida entre las parroquias de Llano Chico y Zámbez. Su extensión es de 856 hectáreas, emplazadas sobre una planicie con ligeros declives y rodeada de varias quebradas. Limita al Norte, con la quebrada de Tantaleo que la separa de Llano Grande; al Sur, con la quebrada de Chaquishcahuayco que constituye el límite natural que separa a Cocotog de la parroquia de Zámbez; al Occidente, con la población de Gualo cuya jurisdicción corresponde a Llano Chico; y, al Oriente, con el río Guayllabamba³.

Llano Grande es una comuna o anejo (barrio antiguo) ubicada al Este de la parroquia de Calderón, cuyos límites son: al Norte, San Antonio y Malchinguí; al Sur, Llano Chico y Zámbez; al Oriente, Guayllabamba, Tababela y Puembo; y al Occidente, Quito y Pomasqui. La parroquia de Calderón se encuentra ubicada en una de las zonas de mayor crecimiento

³ José Yáñez del Pozo. Runa Yachai, socialización infantil y lógica de subsistencia en los pueblos indígenas del Ecuador. Quito, Abya –Yala, 2003. Página 69.

urbano del Distrito Metropolitano de Quito, hacia donde se está extendiendo vertiginosamente la capital.

1.2 Llano Grande y Cocotog: memoria sobre sus orígenes:

La historia de estos pueblos empieza en el período aborigen del Ecuador ya que sus territorios estuvieron poblados antes de la conquista inca. Estas tierras albergaron numerosos *llajtakuna*⁴ como los de: Zámbez, Lulubamba, Pululahua, Posolqui, Pomasqui, Tanlagua y Carapungo, pueblos que bajo el dominio español fueron agrupados en reducciones⁵, siendo lo más probable que no hayan sido trasplantados de sus sitios prehispánicos⁶. Fuentes etnohistóricas señalan que subsistieron, como todavía lo hacen, en base a una precaria agricultura de maíz, frutas, zambos, zapallos, fréjol y legumbres. En la actualidad se sigue cultivando maíz en combinación con fréjol, alverjas, zambo y zapallo. Además se especializaron en el cultivo y procesamiento del ágave o cabuya, planta de la cual aprovechaban el jugo dulce (*tsaur mishki*) que hasta hoy en día lo toman fresco o fermentado en forma de guarapo. Con la fibra elaboraban cuerdas, alpargatas y en épocas prehispánicas y en la Colonia temprana servía para elaborar un tipo de ropa muy humilde.

En excavaciones realizadas por el FONSAL se encontraron restos arqueológicos que datan del periodo de Integración (500 a.C. al 1450 a.C.), situados en su mayor parte en Cocotog y los sectores aledaños. La cerámica encontrada es en general burda y gruesa; sin embargo,

⁴ La palabra **llajta**, cuyo plural es **llajtakuna**, es de origen quichua. Generalmente es traducida como aldea y es usada para designar la unidad llamada “pueblo de naturales” por los primeros españoles, y “comunidad indígena” por los científicos sociales modernos. En: Frank Salomon. “Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas”. En: Colección Pendoneros. Número 10. Otavalo, IOA, 1980. Página 87.

⁵ La reducción consistía en agrupar a pobladores dispersos en un solo pueblo para tener control sobre la mano de obra indígena, el cobro de tributos y facilitar su evangelización. En: Manuel Espinosa Apolo, ed. Pueblo repentino. Historia local de Calderón. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2005. Página 70.

⁶ Frank Salomon, “Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas”. En: Colección Pendoneros. Número 10. Otavalo, IOA, 1980. Página 107.

la presencia de ciertas piezas sugiere una influencia de las culturas Tolita o Jama - Coaque del periodo de Desarrollo Regional. Debido a la presencia de fragmentos de cerámica colonial, se supone que fue una zona de larga ocupación desde el Desarrollo Regional hasta el período colonial⁷.

Excavaciones realizadas en la parroquia de Llano Chico, descubrieron restos culturales (fragmentos de cerámica prehispánica y colonial) en los barrios de San José, Bella Aurora y la Delicia. Tanto los sitios de Cocotog y Llano Chico presentan una cerámica con las mismas características, típicas del norte, lo que sugiere una ocupación en el período de Integración. La presencia de restos coloniales supone la existencia de una ocupación posterior al período aborígen⁸.

En un estudio realizado por Francisco Sánchez⁹ sobre los restos de obsidiana encontrados en Cocotog, se señala que de acuerdo con sus características, fueron traídas desde el cerro de Mullumica¹⁰ que se encuentra en la Cordillera Oriental a una distancia de 26 a 32 km. en línea recta. Sánchez sostiene que probablemente Cocotog pudo haber sido un campamento para receptor la obsidiana y trasladarla hacia las poblaciones ubicadas en la meseta de Quito.

En un diagnóstico técnico sobre la zona de Cocotog, el arqueólogo Holguer Jara menciona que de acuerdo con el material cultural encontrado (de carácter utilitario, más no ritual ni ceremonial), existió una población de Integración que pudo estar comprendida entre los años

⁷ Holguer Jara, Atlas arqueológico del Distrito Metropolitano de Quito. Bloques Quito y Píntag. Volumen I. Quito, FONSAL, 2009. Páginas 101-103.

⁸ Ibid. Páginas 97-99.

⁹ Citado en: Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 42.

¹⁰ Mullumica constituyó el afloramiento de obsidiana más extenso de la Cordillera Oriental ubicado un poco más al norte del volcán Antisana, del cual los primeros habitantes cazadores-recolectores de la región de Quito obtenían la materia prima para la elaboración de artefactos como: puntas de lanza, cuchillos, buriles, raederas, perforadores, etc. En: Ernesto Salazar. "El hombre temprano en el Ecuador". En: Nueva historia del Ecuador. Vol. 1. Quito, Corporación Editora Nacional, 1996. Página 117.

700 - 900 d.C. hasta la venida de los Incas y de los españoles. Lo más probable es que haya sido una población dispersa, de poca riqueza económica, con una agricultura de subsistencia, con cierta actividad de comercio e intercambio de productos; sin embargo, sus limitantes topográficos y geográficos no les permitieron desarrollarse¹¹.

Si bien la meseta de Guangüiltagua no fue un sector densamente poblado, al parecer, la llajta de Zámbez controlaba toda la meseta y los territorios anexos. Por lo tanto, las parcialidades de Lincán (actual San Isidro del Inca), Nayón, Carapungo (actual Calderón) y la misma Zámbez, reconocían como su principal autoridad al cacique de Zámbez;¹² es decir, que se trataba de grupos étnica y políticamente relacionados adscritos al señorío o cacicazgo de Zámbez. La meseta de Guangüiltagua por lo tanto, ha sido y continúa siendo la sede de un conjunto de comunidades indígenas, agrupadas desde hace unos cuantos siglos antes de la llegada de los Incas, bajo la jurisdicción del cacicazgo de Zámbez, perteneciente al grupo étnico Quito que fue sometido por los Incas. Un hecho particular sobre la reacción anti inca de los habitantes de esta zona, fue descrita en el siglo XVI por el presbítero mestizo Diego Lovato de Sosa: Don Marcos Suquillo, padre de Don Pedro de Zámbez, alcalde de los naturales¹³, junto con otros caciques naturales de Quito, Pillajos y Collahuazos, acudieron ante Sebastián de Benalcázar “*a dar paz al dicho adelantado*”. En represalia, Rumiñahui, capitán de Atahualpa, pasó a cuchillo en la quebrada de San Antonio de Pomasqui a más de cuatro mil indios Pillajos, Zámbez y Collahuazos¹⁴. Este hecho, además de revelar que algunos caciques vieron en los españoles la oportunidad de librarse de los incas, es una referencia que permite identificar a los grupos indígenas que habitaban en la meseta de Quito y en sus alrededores, especialmente en la meseta de Guangüiltagua.

¹¹ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 42.

¹² Manuel Espinosa Apolo, ed. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Página 37.

¹³ Poder que mediaba entre los españoles y los señores de las comunidades aborígenes, con un papel importante no sólo en la extracción de mano de obra, sino también en asuntos religiosos y militares y en la creación de reducciones y parroquias.

¹⁴ Probanza f. 93-94 en Salomon, 1989: 35. Citado en: José Yáñez del Pozo. Runa Yachai, socialización infantil y lógica de subsistencia en los pueblos indígenas del Ecuador. Quito, Abya -Yala, 2003. Página 78.

Bajo el régimen español, los habitantes de esta zona pertenecieron a la encomienda de Zámbriza, siendo su primer encomendero el español Alonso de Jerez. Posteriormente, en 1584, por pedido del párroco de San Blas, Padre Diego Alonso de Bastidas, se creó la parroquia eclesiástica de San Miguel de Zámbriza¹⁵.

En lo que respecta a Calderón, cuyo nombre histórico es Carapungo, no existe ningún documento colonial que lo mencione, hecho que puede explicarse por dos posibilidades: primero, que en la zona no haya existido una población suficientemente grande que justifique la creación de una reducción; o que al crearse la doctrina y posteriormente las parroquias de Pomasqui en 1573 y Zámbriza en 1584, los pobladores de Carapungo hayan quedado adscritos a alguna de estas dos parroquias¹⁶. Probablemente, Carapungo se convirtió en anejo (barrio antiguo) ya bien entrado el siglo XIX. En 1897, el General Eloy Alfaro la elevó a la categoría de Parroquia con el nombre de Calderón.

Transcurridos los primeros años del régimen colonial, empieza a constituirse la fuerza de trabajo para los servicios de la ciudad de Quito, así como para el trabajo en las haciendas. Debido al apoyo brindado por Zámbrizas, Pillajos y Collahuazos a la conquista española, la Corona otorgó ciertas prerrogativas a estos pueblos. Los indios de los pueblos de Zámbriza y sus alrededores, probablemente hasta Llano Grande, siguieron considerándose indios “libres”; es decir, no sujetos a las haciendas en calidad de conciertos¹⁷, sino comprometidos

¹⁵ Manuel Mesías Carrera, Frank Salomon. Historia, cultura y música ancestral de Zámbriza. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Páginas 20-21.

¹⁶ Manuel Espinosa Apolo, ed. Pueblo repentino. Historia local de Calderón. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2005. Páginas 67-70.

¹⁷ Conciertos eran los indígenas sujetos al sistema del concertaje. Originalmente el concertaje hacía relación a la disposición de la “Real Institución sobre el trabajo de indios” que ordenaba que los indios se reunieran en las plazas públicas para “concertar” voluntariamente con los españoles que buscaban jornaleros; es decir, trabajadores libres y remunerados. En la práctica los trabajadores concertados perdieron su condición de libres al ser obligados a trabajar perpetuamente al servicio de los grandes propietarios en base a un constante endeudamiento. Además de un pequeño salario se les concedía el uso de una pequeña parcela (huasipungo). Evidentemente, la parcela de tierra y el simbólico salario no eran suficientes para reproducir la fuerza de trabajo, pagar tributos, servicios al clero y los gastos de las fiestas religiosas. En estas condiciones los indígenas tenían que recurrir a los terratenientes por “adelantos” o suplidos en granos, animales y vestidos para la familia y en dinero

con el aseo de la ciudad de Quito. Durante el siglo XVII también debieron cumplir con la mita del obraje que funcionaba en el pueblo de Zámiza. El Estado Colonial, encomendó de manera expresa a los indios zámizas, como se denominaban genéricamente a los actuales habitantes de Nayón, Llano Grande, Llano Chico, Calderón, San Isidro del Inca y Zámiza, la limpieza de las calles y el cuidado de las acequias de la ciudad a cambio de exonerarlos de la tributación indígena. Ya en 1665, el barrido de calles y acarreo de basura en Quito era un trabajo obligatorio que se realizaba con dos carretones y cuatro indios de Zámiza y Nayón.¹⁸ Su responsabilidad con la limpieza de la ciudad se mantuvo incluso hasta después de suprimida la tributación indígena en 1859. En una nota emitida por la Dirección de Policía en marzo de 1876, se aclaraba que “cuando existía el tributo indígena, los pueblos de Zámiza y Nayón por estar exonerados de esa contribución, eran los únicos llamados al aseo público, ganando medio real por su trabajo y que una vez eliminada esta contribución se distribuyó el trabajo del aseo a otros pueblos, abonándoles el jornal que gana cualquier peón”. La nota aclaraba además que los pobladores de estas parroquias no podían eximirse del trabajo cuando les tocaba su turno o cuando había necesidad de atender con mayor número de peones a las obras públicas¹⁹.

para las obligaciones religiosas, generando deudas que debían ser pagadas hasta por sus futuras generaciones. En: Hugo Arias. “La economía de la Real Audiencia de Quito y la crisis del siglo XVIII”. En: Nueva historia del Ecuador. Vol. 4. Quito, Corporación Editora Nacional, 1991. Páginas 209-210.

¹⁸ Mario Vásconez, coord. Breve historia de los servicios públicos en la ciudad de Quito. Quito, Proyecto Museo de la Ciudad, 1997. Página 21.

¹⁹ Ibid. Página 83.



“Hombre indígena de Zábiza, fabricante de escobas”.
Fotografía Vargas. Quito, ca. 1888²⁰.



“Indio de Zábiza, a quien la policía hace barrer las calles”. Acuarela de Juan Agustín Guerrero, siglo XIX²¹.

²⁰ Lucía Chiriboga; Silvana Caparrini. El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX. Quito, Museo de la Ciudad, 2005. Página 92.

Sin embargo, es importante señalar que los zámbezos no acudían al trabajo voluntariamente, sino obligados bajo formas de coacción extra económica y reclutados por una red constituida por las autoridades municipales, los tenientes políticos, y de manera directa, los celadores y los caciques o gobernadores de indios²². La vinculación de los pobladores de Llano Grande, Llano Chico y Cocotog con el aseo de la ciudad se mantuvo a lo largo del siglo XX e inclusive hasta la actualidad como se verá más adelante. Pedro Tasiguano, fundador de la Banda Santa Cecilia de Llano Grande, al respecto dice:

...”como la mayor parte de la banda éramos del Municipio, trabajábamos en el barrido, en la recolección de basura, en parques y jardines, en obras públicas, todos trabajábamos, entonces a base de eso sacamos una lista para presentar al Municipio de Quito para que nos de un profesor que nos instruya a nosotros, como éramos empleados municipales, entonces nos pusimos de acuerdo con todos, entonces hicimos un oficio al señor alcalde, no me acuerdo quien también sería el alcalde de los años 60. Entonces nos dio el señor profesor que nos enseñó a cada cual”²³.

La mita del aseo no fue la única prerrogativa otorgada por el Estado Colonial a los zámbezos. Aparentemente las autoridades coloniales respetaron la propiedad comunal de la tierra, lo cual permitió que los indígenas pudieran controlar sus tierras heredadas ancestralmente²⁴.

A partir de 1937 todos los centros poblados que no tenían la categoría de parroquia, conocidos como caseríos, anejos, barrios, partidos, comunidades, parcialidades, como fue el caso de Cocotog y Llano Grande, pasaron a denominarse comunas²⁵ adquiriendo personería

²¹ FONSAL. Imágenes de identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX. Quito, FONSAL, 2005. Página 362.

²² Eduardo Kingman Garcés. La ciudad y los otros: Quito 1860 - 1940: higienismo, ornato y policía. Quito, FLACSO, 2006. Página 282.

²³ Testimonio de Pedro Tasiguano, músico mayor de la actual Banda Santa Cecilia de Llano Grande, 72 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 13 marzo de 2011.

²⁴ Manuel Espinosa Apolo, ed. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Página 60.

²⁵ La comuna es una figura jurídica de la legislación ecuatoriana, constituye un sistema organizativo de características comunitarias netamente indígena que aún se mantiene fuerte en la provincia de

jurídica con el carácter de entidades administrativas sujetas política y jurisdiccionalmente a las parroquias²⁶. San José de Cocotog se legalizó como comuna perteneciente a la parroquia de Zámboza en junio de 1948²⁷.

El significado de los nombres de Llano Grande y Llano Chico, hace alusión a sus características geográficas y son mencionados desde la Colonia. Cocotog, para algunos quiere decir *coto*, palabra quichua que significa bocio, a la cual en el habla cotidiana se le aumentó la “g”. Con relación a esto una comunera nos cuenta:

.....”Antiguamente había unos señores que andaban buscando, cavando, mi suegra me conversaba eso, decía que antes andaban buscando unos señores porque antes por aquí disque había plata, unos cajoncitos como ponditos de plata antiguos de los Incas, antiguos mismo, disque tenían enterrados ahí en los terrenos, y disque andaban buscando, buscando como dicen ahorita que andan buscando los arqueólogos, así buscaban pero no disque encontraban nada; pero cada que cavaban encontraban una bola así de tierra como una pelota de tierra dura de esa cangahua, solo así disque encontraban y no encontraban nada de tradición, entonces disque decían esos señores nada se encuentra aquí, pendejada, nada no se ve, aquí lo que se encuentra son los cotos disque decían así, porque antes la gente disque tenían por aquí (alrededor del cuello) ahora se llenó de cotos esto y se va a llamar Cocotog. El fundador de la comuna que se murió la semana pasada disque dice no le vamos a poner así nomás, le vamos a llamar San José de Cocotog, disque dice y se quedó, así se llama hasta ahorita”²⁸.

Pichincha, su fin es mantener tierras comunales, para ser trabajadas por todos sus integrantes. Las comunas se consolidaron a partir de la disolución de las haciendas; a pesar de esto, tienen un origen cultural anterior basado en la organización cultural indígena. En: Marcelo Naranjo, coord. Pichincha. La cultura popular en el Ecuador. Tomo XIII. Cuenca, CIDAP, 2007. Página 307.

²⁶ Diego Iturralde. “Las comunas indígenas y los anejos”. En: Pensamiento antropológico. Volumen 2. Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006. Página 184.

²⁷ Natalia Wray; et. al. “Catastro de las comunas legalmente constituidas en el Ecuador” En: Población indígena y desarrollo amazónico. Quito, Abya Yala, 1987. Página 113.

²⁸ Testimonio de María Isabel Collahuazo, 62 años de edad, comunera de San José de Cocotog. Entrevista. Barrio de Santa Ana, Cocotog, 12 febrero de 2011.

Para otros, Cocotog se relaciona con la palabra *kutug* que significa guaba o fruto verde, característico de este sector²⁹.

1.3 Caracterización social, cultural y económica de las comunas de Llano Grande y Cocotog en la actualidad:

La población de Cocotog es de 3.000 habitantes según un censo interno realizado en 2005, de los cuales 1.113 están registrados como comuneros³⁰. Los barrios que integran esta comuna son: San Miguel, Central, Jesús del Gran Poder, Santa Ana y Yurac Alpaloma. Lamentablemente no se puede precisar el número de habitantes de Llano Grande ya que al momento, los datos publicados por el INEC correspondientes al Censo de Población y Vivienda de 2010, no están desagregados por localidades, sino hasta el nivel parroquial.

1.3.1 Actividades económicas:

Las comunidades indígenas del Ecuador vienen experimentando cambios en su vida política y económica a partir de la década del 70, aspecto que ha producido transformaciones radicales en su sistema de reproducción, en el cual, las actividades mercantiles como la venta de mano de obra y venta de productos han sobrepasado las actividades agropecuarias de subsistencia y artesanales, todo esto como consecuencia de la pérdida de tierras comunales³¹. Las actividades económicas a las que se dedican los pobladores de estas comunas son muy diversas y están ligadas a la dinámica de la ciudad. Si bien las actividades agropecuarias no han desaparecido, coexisten con las nuevas actividades económicas

²⁹ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Páginas 43-44.

³⁰ Ibid. Página 34.

³¹ Luciano Martínez (2000) Citado en: Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 54.

vinculadas con la intensa movilidad de los habitantes hacia los centros poblados más próximos o hacia otras sociedades como producto de la migración internacional, lo cual ha provocado un proceso de cambios internos a nivel económico, social y cultural. Entre las actividades no agrícolas en referencia están: las obras públicas del Municipio de Quito, la construcción, la industria, el servicio doméstico, empleos acordes a la preparación académica, etc. Todas estas actividades se realizan principalmente en Quito, tanto por hombres como por mujeres, sin dejar de lado el cultivo de la tierra y la crianza de animales, actividades a las que se dedican de preferencia en horas de la tarde o los fines de semana:

....."Aquí (Cocotog) nos dedicamos así al trabajo doméstico o según el estudio, así las más trabajan de costureras, como ya se gradúan de corte y confección entonces trabajan así rematando. La mayoría en el centro (Quito), porque ya tienen su profesión yo como no he sido graduada en nada solo acabada la primaria entonces yo trabajo de empleada doméstica nomás y soy conserje de una escuela en Carcelén. Y ya digo aquí las otras compañeras se van a trabajar en costura.....Y los hombres a según, unos son bachilleres, carpintería, albañilería, en jardines, en el agua potable, en la empresa eléctrica trabajan bastantes de aquí. Y de ahí, por ejemplo sábado y domingo se dedican a sembrar, hombres y mujeres se ponen a trabajar"³².

La ganadería no se ha desarrollado debido a la falta de tierras comunales para el pastoreo, es por eso que en Cocotog, muchos se dedican a la crianza de animales pequeños como cerdos y cuyes; y, en Llano Grande hay varios criaderos de pollos. Las actividades agropecuarias constituyen un complemento para los ingresos económicos obtenidos en sus trabajos ciudadanos.

³² Testimonio de María Isabel Collahuazo.



*Crianza de cerdos y cultivos de maíz. San José de Cocotog, 6 de febrero de 2011*³³.

De igual manera en la comuna de Llano Grande, las actividades no agropecuarias están sobrepasando a las actividades tradicionales, especialmente los más jóvenes se dedican a actividades que se identifican más con la ciudad; mientras sus padres y abuelos alternan sus trabajos con actividades agropecuarias:

“Aquí en Llano Grande la gente se dedica así a las profesiones que han adquirido, por ejemplo los de mi generación casi nadie es agricultor, muy pocos. Generalmente gente que pasa de los 60 años si hace agricultura, pero así como cultivar para una actividad agrícola, ya no. Fundamentalmente se siembra maíz, antes aquí se daba un fréjol especial grande que se llamaba *lamilla*, se daba chochos, quinua, eso era la alimentación además de zapallo, zambo, todo eso se daba. Ahora a duras penas siembran alverja o fréjol y maíz y nada más, que sacan a vender cuando hay excedentes tal vez para tener un medio, pero de ahí es para el consumo”³⁴.

Históricamente, entre los poblados de Llano Chico, Calderón, Oyacoto, Llano Grande, Tumbaco y Zámbez han existido lazos comerciales. La cabuya, materia prima que era

³³ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

³⁴ Testimonio de Miguel Ángel Muzo. Cantor del Mashalla de Llano Grande, 57 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 26 de febrero de 2011.

trabajada por los indígenas de Cocotog, era uno de los productos que más se comercializaba para la elaboración de alpargatas que era una actividad artesanal realizada en Llano Chico³⁵. Los productos agrícolas eran trasladados a Quito, a través de chaquiñanes que salían a San Isidro del Inca, y desde allí hasta el centro de la ciudad. Hoy en día, los mercados continúan siendo son los mismos:

“Aquí sembramos maíz, fréjol, alverja, choclo, habas y la mata de los aguacates es por aquí (Cocotog).....Sacamos a vender en el mercado Primero de Mayo de San Roque, allá tiene mi hija un puesto, allá sacamos a vender, de ahí la mayoría sacan así a Calderón, al Comité del Pueblo, a San Roque, al Mercado Central así a distintas partes entonces se vende y se compra lo que no tenemos aquí por ejemplo tomate, paiteña, algo de legumbres”³⁶.

Las remesas que provienen de los migrantes han servido para impulsar una serie de negocios al interior de las comunidades como: sitios de internet, alquiler de carpas y sillas para fiestas, adquisición de taxis y buses para las cooperativas de transporte interno, entre otras cosas.

1.3.2 Organización comunal y sus dinámicas de transformación:

A partir de 1937 todas las comunas del país quedaron bajo el dominio del Municipio. Están representadas por un Cabildo elegido anualmente por votación, que les otorga una representación legítima.³⁷ En Cocotog, la organización de la comuna no se centra sólo en el Cabildo, sino en la Asamblea General compuesta además de los comuneros, por todas las organizaciones y comisiones especiales. En Cocotog existen alrededor de 23

³⁵ Manuel Espinosa Apolo, ed. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Página 146.

³⁶ Testimonio de María Cóndor. Ama de casa, 55 años de edad. Entrevista. Cocotog, 2 de noviembre de 2011.

³⁷ Diego Iturralde. “Las comunas indígenas y los anejos”. En: Pensamiento antropológico. Volumen 2. Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006. Página 184.

organizaciones conformadas por los presidentes de los cinco barrios, la banda de músicos, cajas solidarias, asociaciones de mujeres y adultos mayores, la iglesia católica y evangélica, cooperativas de transporte, escuela y jardines y varias organizaciones culturales³⁸.

Una de las características principales de la comuna es que sus miembros comparten un mismo pedazo de tierra bajo un título de propiedad colectiva, siendo todos dueños de todo y a la vez de nada individual. De manera que la tierra que es destinada para viviendas y huertas familiares es de carácter individual y la que es destinada para espacios públicos como calles, parques o cementerios y para el trabajo agrícola comunal, es colectiva. No obstante, tener bienes comunales no es un requisito para conformar una comuna. Precisamente ese es el caso de Llano Grande y Cocotog que a pesar de reconocerse como comunas, carecen de propiedades comunales. Si bien en Cocotog no existe propiedad comunal, con excepción del cementerio, sus habitantes impulsaron el reconocimiento legal de la comuna con el objetivo de obtener obras públicas. El hecho de tener propiedades individuales ha facilitado que sus habitantes puedan vender sus tierras libremente; pero esta situación está trayendo consecuencias que afectan la vida comunal.

La comunera María Isabel Collahuazo se refiere al significado que tiene para ella ser comunera:

“Comuneros quiere decir que acá las tierras son de abuelos, tatarabuelos vienen heredando, heredando. De nosotros no es comprado sino solo adquirido de los antepasados de tatarabuelos, de bisabuelos de los papás, así heredamos, la comuna en comunidad tenemos los terrenos pero cada cual pero en nombre de los abuelos. No hay escrituras pero si posesiones antiguas, por ejemplo mi suegro tiene tantos terrenos, entonces viene con posesión efectiva hecha antigua, claro que muchos no tenemos papeles pero tenemos posesiones antiguas”³⁹.

³⁸ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 39.

³⁹ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

El proceso de transformaciones que estas comunidades están viviendo en la actualidad, se debe a factores tanto internos como externos. La comuna de Cocotog arrastra un conflicto de límites con las parroquias de Llano Chico y Zámbez desde 1944 cuando se creó la parroquia de Llano Chico. Desde 1993, el barrio Santa Ana pasó a ser parte de Llano Chico por decisión del Municipio, que al redefinir los territorios de las jurisdicciones de Llano Chico y Zámbez, fraccionó a Cocotog entre estas dos parroquias, situación que se ha convertido en fuente de conflictos al interior de la comuna⁴⁰. Una serie de intereses están en juego; por un lado, está el deseo de sus habitantes de pertenecer a una sola parroquia para poder solicitar obras públicas y como parte de su identidad; por otra parte, están los intereses de las parroquias de Zámbez y Llano Chico por obtener una mayor asignación presupuestaria. El conflicto por la demarcación definitiva de su territorio y la pertenencia total a la parroquia de Zámbez, con la cual se identifica la mayor parte de sus habitantes, lleva ya 15 años. Sobre esto se refiere una comunera que habita en el barrio Santa Ana de Cocotog:

“Ya nos ganaron pues, nosotros somos nativos propios de Zámbez, somos casados ahí, somos bautizados ahí, hemos hecho la primera comunión ahí, la confirmación; por ejemplo, ahí está enterrado mi primer hijo; pero como ya tenemos cementerio aquí ya no nos vamos a Zámbez. Había disputa entre parroquias y nos ha ganado Llano Chico, se han llevado de la carretera para allá es Zámbez, pero nosotros somos comuneros de Cocotog. Ahorita la mitad de la gente de aquí de Santa Ana está por Zámbez y la otra mitad está por Llano Chico, entonces como se dice el presidente del barrio está entre la espada y la pared porque le juzgan diciendo que él se ha llevado el barrio a Llano Chico, no piensan que son las autoridades sino que él nos vende a Llano Chico, entonces ya la gente no quieren colaborar porque dicen que él se ha hecho amigo con el Presidente de la Junta de Llano Chico, de eso hay discordias entre la gente que quieren a la fuerza pertenecer a Zámbez, es que en Llano Chico no tienen nada casi”⁴¹.

El problema ha ido pasando de una instancia gubernamental a otra; finalmente, el Municipio de Quito, por pedido de los habitantes de Cocotog, solicitó a las Juntas Parroquiales

⁴⁰ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 35.

⁴¹ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

involucradas, realizar una consulta popular que se efectuó en 2007⁴² en la que la mayoría de la población de la comuna expresó su deseo de pertenecer a Zámboza, voluntad que no fue respetada; y, por lo tanto el problema subsiste.

Las formas de vida al interior de estas comunas están en constante proceso de transformación, factores como la venta de tierra de estas comunidades a desconocidos, ha dado paso a un incremento poblacional de gente ajena a las comunas, una mayor injerencia del Municipio de Quito en los asuntos comunales, los cabildos internos se han debilitado, y el desinterés de las nuevas generaciones en las actividades comunitarias, es cada vez mayor.

En todo este proceso de transformaciones, no se puede dejar de considerar la interacción de estas comunidades con Quito como otro factor que está dando paso a nuevas formas de producción, fuentes de trabajo, mayor formación académica de los jóvenes, migración externa. La presencia de la religión evangélica también ha contribuido a la producción de cambios al interior de las comunidades alterando los procesos de socialización y las expresiones culturales de los habitantes de estos sectores.

Las políticas municipales también afectan la cotidianidad de estas comunidades. Por ejemplo, la tentativa de construcción de la vía hacia el nuevo aeropuerto de Quito, (que atravesaba Gualo y Cocotog, proyecto que ya fue descartado), causó división entre los pobladores de estas comunidades al contraponerse dos puntos de vista opuestos entre los que consideraban que la construcción de esta vía causaría un impacto negativo en la comuna porque generaría expropiaciones de tierras e incremento de impuestos; mientras que otros lo veían como una posibilidad de fomentar el comercio y el turismo.

⁴² Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 37.



Al fondo se observa la planicie donde se está construyendo el nuevo aeropuerto de Quito.

San José de Cocotog, 6 de febrero de 2011⁴³.

La acelerada expansión urbana de Quito es un problema más para los habitantes de este sector, que incide en la pérdida de sus tierras de cultivo, sus bosques y sus formas de organización. Precisamente, la determinación del sector de Cocotog como área de espacio residencial, expresado en el Plan General de Desarrollo Territorial del Distrito Metropolitano de Quito, proyecta un incremento poblacional en las áreas comprendidas entre Calderón, Nayón, Llano Chico, Llano Grande y Zámbriza para el 2020 de 74.830 habitantes, este incremento poblacional sería consecuencia de la construcción del nuevo aeropuerto y las fuentes de empleo que produciría⁴⁴.

El incremento de la población en Llano Grande, Llano Chico y Cocotog responde también a un fenómeno migratorio desde la ciudad. Antes la tendencia era la migración de los habitantes del campo hacia la ciudad; actualmente son los habitantes de la ciudad quienes

⁴³ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

⁴⁴ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 51.

se trasladan al campo más cercano a la ciudad para construir sus viviendas. En estas poblaciones se puede ver hoy en día una explosión de proyectos de vivienda y lotizaciones. Pobladoras de Llano Chico y Cocotog se refieren a este tema:

“Tenemos ahora mucha influencia de gente que viene de Quito y otros que han llegado de la parte norte de la provincia, hasta de Colombia. Aquí cada uno vende los terrenos como sea y a quien sea y en esos terrenos van construyendo especialmente la gente de afuera, les gusta por la tranquilidad, es muy tranquilo, el clima es tipo valle como Cumbayá, así más o menos”⁴⁵.

“Ahora como con escrituras se pueden vender terrenos, así ha hecho mucha gente, antes no era así, todo era silencio ahora están por todo lado, la gente se ha botado por acá”⁴⁶.

1.3.3 Aspectos culturales:

La ubicación de estos sectores cerca a Quito, su cada vez mayor movilidad por razones educativas, laborales y comerciales, sumado al cúmulo de factores coyunturales ya mencionados, están dando lugar a nuevas formas de vivir y de expresar su cultura e identidad. Llano Grande, Llano Chico y Cocotog son comunidades que se encuentran en el borde que separa el mundo rural y el mundo urbano; de alguna manera constituyen espacios de transición donde se observa una cierta simbiosis entre la ciudad y el campo.

Los aspectos culturales de estas comunas no corresponden a los estereotipos bajo los cuales se suele definir “lo indígena”. Llano Grande y Cocotog no son espacios en cuyo interior se desarrolla una identidad y una cultura indígena inmutable. Los rasgos más visibles de lo “indígena” como la vestimenta tradicional y la lengua vernácula de esta zona: el

⁴⁵ Testimonio de Nelly Paredes. Ama de casa, 51 años. Entrevista. Llano Chico, 2 de febrero de 2011.

⁴⁶ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

kichwa, están desapareciendo, especialmente entre los habitantes más jóvenes que están bajo una mayor influencia del mundo urbano. El sistema educativo oficial también está contribuyendo al retroceso del idioma nativo y de toda la cultura quichua⁴⁷. Desde que la Escuela Jacinto Collahuazo de Cocotog fue fundada en 1932⁴⁸, la educación se ha impartido en castellano. A pesar de que esta comuna siempre ha sido reconocida como indígena, no se ha implantado una educación bilingüe, al igual que en otras comunas periféricas de Quito.



Entrada principal de la Escuela Fiscal Mixta Jacinto Collahuazo y Jardín de Infantes Lucila de Salvador.

San José de Cocotog, 6 de febrero de 2011⁴⁹.

Actualmente, sólo los ancianos conservan el kichwa. Los adultos se comunican sólo en castellano, a pesar de que algunos sí entienden el kichwa, idioma que ha pasado a ser utilizado en círculos familiares o vecinales cada vez más reducidos. A continuación dos testimonios de dos pobladores de Llano Grande y Cocotog:

"Mi madre tiene ya 85 años y es una de las pocas personas con quien yo puedo hablar quichua. Me tocó aprender el quichua porque hasta los 7 años de edad yo viví en la ciudad. Mi abuela que me crió, murió sin poder expresarse en castellano, entonces yo

⁴⁷ José Yáñez del Pozo. Runa Yachai, socialización infantil y lógica de subsistencia en los pueblos indígenas del Ecuador. Quito, Abya –Yala, 2003. Página 70.

⁴⁸ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 99.

⁴⁹ Fotografías de Myriam Navas Guzmán.

por esa necesidad me tocó aprender, los interlocutores eran mi abuelo que entendía y hablaba castellano y mi hermano que creció aquí desde muy tierno. Gracias a todo eso, más que todo a mi abuela, pude aprender el quichua, desgraciadamente de mi generación soy casi el único que habla quichua. Ahora los más jóvenes menos todavía, desgraciadamente nos dejamos invadir por las costumbres del mestizaje y el mismo trabajo, la misma relación laboral a nosotros nos ha hecho alejar de nuestras costumbres, felizmente yo pude conservar porque también ha sido mi interés defender la cultura”⁵⁰

“Si hablamos quichua pero poco, pero solo los mayores, los jóvenes de este tiempo ya no quieren hablar. Mis hijos mismo ya no quieren saber nada de la quichua. Ya ni en la escuela enseñan, antes me conversaba mi papá disque les enseñaban la quichua en la escuela, por eso algunos no querían ir a la escuela; pero ahora ya no hablan, la juventud ya se cambió. Yo por ejemplo hablo con los mayores, con las vecinas, pero ya con mis nietos ya no. Mi hija mayor si entiende, les hablo a mis nietos pero ni les va ni les viene, no le traducen”⁵¹.

El papel de la iglesia, tanto evangélica como católica, en cuanto al uso del kichwa es muy importante. La iglesia católica por su parte, imparte la misa y el catecismo sólo en castellano; mientras que la iglesia evangélica de Cocotog ha emprendido un proyecto de recuperación de ciertos rasgos identitarios como la vestimenta y la lengua nativa. Han creado cantos en kichwa para sus ceremonias y fundaron el coro femenino Rosa de Sarón que realiza sus presentaciones en esta lengua.

⁵⁰ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

⁵¹ Testimonio de María Esther Gualoto. Ama de casa, esposa del cantor Ramiro Loachamín, 54 años de edad. Entrevista. Cocotog, 14 de mayo de 2011.



Coro femenino de la iglesia evangélica “Rosa de Sarón” cantando en un matrimonio.
San José de Cocotog, 4 de abril de 2011⁵².

La vestimenta tradicional⁵³ también ha entrado en desuso, solamente las mujeres ancianas la utilizan cotidianamente. Sin embargo, en ciertas festividades de la comuna es posible ver a las mujeres luciendo sus atuendos tradicionales.

..... “ya ve las jóvenes de este tiempo se visten con sus puperas, con sus minis, solo en esas fiestas se visten con la tradición. Cuando yo era joven tampoco me vestía con tradición porque yo trabajaba en Quito; pero mi mamacita si, mis suegros, mis abuelitos ellos si ocupaban por eso me dejaron como herencia, yo tengo la lista bordada que se pone en la cabeza, los anacos, las blusas bordadas aunque nosotros sabíamos vestir solamente con la sábana solo así cosida, los collares también que llaman hualca doradas de perlas, las que se pone en la mano son hualcas rojas. Ahora como yo soy reina de deportes de la tercera edad de toda la comunidad de Cocotog y como jugaban

⁵² Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

⁵³ Desde Nayón a Carapungo, pasando por Llano Chico, Llano Grande y Zámbez se utilizó la misma indumentaria desde la Colonia hasta la primera mitad del siglo XX. Las mujeres vestían un anaco sostenido en la cintura con dos fajas, una ancha conocida como *mamachumbi*; y, otra más delgada llamada *guaguachumbi*. Cubrían los hombros con un rebozo conocido como *facha* asegurado con un *tupu* (especie de prendedor), en la cabeza llevaban una prenda rectangular de color blanco con rayas azules y rojas y bordado en todo el contorno con lana roja, azul y verde llamada *lista*, para cobijarse usaban una prenda llamada *sargabayta*; se adornaban con hualcas y manillas y usaban alpargatas. El hombre vestía pantalón oscuro, camisa blanca, alpargatas, sombrero y poncho. En: Manuel Espinosa Apolo, ed. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Páginas 105-109.

todos los mayores entonces entre ellos eligieron reina de deportes de la tercera edad por eso el día de inauguración del campeonato me vestí así⁵⁴.



Mujer anciana de Cocotog con traje indígena. San José de Cocotog, 21 de marzo de 2011



Comuneras de Cocotog luciendo su traje típico en la fiesta de inauguración del servicio de luz eléctrica en el Barrio Santa Ana de Cocotog. San José de Cocotog, 6 de febrero de 2011⁵⁵.

⁵⁴ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

⁵⁵ Fotografías de Myriam Navas Guzmán.

Además de la lengua y de la vestimenta tradicional, existen otros aspectos culturales menos visibles que en el caso de Cocotog le han permitido mantenerse cohesionada como comuna, como son: el espacio geográfico donde habitan, las redes de parentesco, los apellidos, ciertas costumbres y creencias, y las fiestas. Guardando ciertas excepciones, en Cocotog, aún persisten las prácticas endogámicas lo cual hace que toda la comunidad se reconozca y se identifique por sus apellidos, entre los más frecuentes tenemos: Álvaro, Gualoto, Loachamín, Cóndor, Simbaña.

Entre las tradiciones transmitidas a través de la memoria de los mayores que aún siguen estando muy enraizadas en estas comunidades, está la costumbre de visitar a los muertos el 2 de noviembre llevando comida que es compartida entre la familia del difunto y el resto de personas que visitan el cementerio, costumbre en la que se evidencian los lazos de reciprocidad e intercambio entre las familias y los vecinos de la comunidad. Una comunera de Cocotog nos cuenta como recuerdan a sus muertos:

“Nosotros hacemos así como en Calderón, por ejemplo nosotros la víspera nos enseñó mi papacito hacemos el pan, yo hago medio quintal y ahí se pone todos los ingredientes huevos, manteca y se va al horno de leña que alquilan a 8 dólares la arroba, entonces sale casi 4 canastos de pancitos, entonces eso yo pongo en esta mesita (mesa de centro de la sala) pongo todo el pancito abriendo, una cabeza de plátano pongo arrimadito, si tengo la colada morada también le pongo, de ahí abro la cortina y la ventana y le dejo abierta la víspera porque mi papacito sabía decir que la víspera abren las puertas del cementerio para que las almitas salgan, será cierto, será mentira, pero yo dejo así, mi papacito decía que las almitas vienen a sus casas a visitar de año en año por eso hay que dejar la puerta abierta, pero como yo vivo al filo del camino abro la ventana.

Ya al otro día yo me levanto a las 6 de la mañana a cocinar por ejemplo mote, yo hago con pepa de zambo, con cebolla, a veces hago con carne de chanco o de res o con pollo, cocino papas, más antes sabía hacer ese uchucaldo que le decían, eso también es tradición antigua, contiene el motecito, se le hace con bastante cebolla, se pone la color y se pone las papitas cocinadas y se le pone un buen pedazo de carne, de pollo o de cuy antes así preparaba yo; pero ahora preparo diferente preparo el mote separado y aparte la zarcita con pepa de zambo, con carne y papitas y llevo eso al cementerio. También llevamos una botella de cola, a mi mamacita que en paz descanse le sabía gustar los caramelos entonces yo le llevo hasta caramelos y como mis papás están casi primeros

yo les abro el nicho y ahí les pongo la cola y los caramelitos que estese a lado de ellos, a lado les pongo la comida, el pan, el plátano, a veces me regalan mis cuñadas las naranjas entonces les pongo en la tumba, lo que pueda llevar. Antes a veces venía una señora o un señor que venía a rezar por las almitas entonces yo cogía tres caramelos, un vaso de cola y les daba y le decía rece por mi mamá que se llamaba Juana Pulupa, entonces así ellos iban rezando rezando y se iban llevando la comida y lo que quedaba yo compartía con mis hijos, con mis nietos y mis yernos.

Pero ahora hasta eso ya se acabó, ya no hay quien nos haga esa oración, entonces yo les pongo a orar a mis hijos, a mis nietos, a mis yernos a pedir a Dios por el descanso en paz de mis padres, les hago rezar lo que yo pueda, les decimos papito, mamita aquí estamos, hemos venido a compartir, entonces ahí yo les pongo en el platito la comida para que ellos coman alrededor de mi papá, ahí nos sentamos, así las otras vecinas nos regalan, les recibimos, vuelta volvemos también nosotros a regalar, así hacemos intercambio de comida, compartimos, comemos y venimos, el pancito regalo a los más mayorcitos⁵⁶.

Las fiestas constituyen una instancia para reforzar los lazos de parentesco tanto reales (consanguinidad y afinidad) como rituales (compadrazgo) así como las relaciones comunales e intercomunales⁵⁷. La fiesta de San José, patrono de la comuna, es el 19 de marzo. La fiesta de fundación de Cocotog se celebra el 15 de junio. En algunos barrios también festejan a sus santos patronos como en el barrio San Miguel, cuya fiesta es el 29 de septiembre; y, en el barrio Jesús del Gran Poder el festejo es la segunda semana de febrero. En todas estas fiestas están presentes la participación de la banda, juegos pirotécnicos, quema de chamiza, vacas locas, festivales artísticos, deportivos y gastronómicos, elección de reina, desfile de confraternidad, etc.

En el proceso de cambios culturales, la religión tanto evangélica como católica, tienen un alto grado de influencia. En la actualidad en la comuna de Cocotog existe una iglesia católica y

⁵⁶ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

⁵⁷ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 108.

cuatro iglesias evangélicas. La comunidad de padres salesianos impulsó la construcción de la iglesia católica, a partir de entonces fueron adquiridas las imágenes de San José, San Miguel y Jesús del Gran Poder, tomando fuerza los festejos en honor a estos santos ya que antes festejaban a San Miguel patrono de Zábiza⁵⁸.



Iglesia evangélica. San José de Cocotog, 6 de febrero de 2011.



Iglesia católica. San José de Cocotog, 6 de febrero de 2011⁵⁹.

⁵⁸ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 104.

⁵⁹ Fotografías de Myriam Navas Guzmán.

Los evangélicos, a pesar de las prohibiciones impuestas por su iglesia, en el caso de Cocotog, permiten la participación de sus miembros en ciertas manifestaciones culturales, como en las danzas ancestrales o en los festejos por la fundación de la comuna, pero rechazan toda adoración de santos:

“La fiesta más grande aquí (Cocotog) era la de San José, pero ya no es como antes, la gente ya no quiere colaborar, los evangélicos ya no participan porque dicen que esas cosas son pecado para ellos, entonces sólo los católicos colaboramos..... unos cuatro o cinco años ha de ser que vinieron, pocos eran los evangélicos, ahora hacen reuniones de oraciones en las casa de los vecinos de por aquí”⁶⁰.

1.4 Abordajes teóricos sobre la práctica cultural del Mashalla:

Debido a la cercanía y vinculación estrecha de Llano Grande y Cocotog con la ciudad de Quito e incluso con otras sociedades por efectos de la migración, en la actualidad estas comunidades se han constituido en espacios de transición donde se observa una cierta simbiosis entre el modo de vivir rural y urbano. Esta constante movilidad social producto de la interrelación con la ciudad, ha implicado también una movilidad de elementos culturales, de cosmovisiones y experiencias urbano rurales que están constantemente reajustándose y reinventándose. En este contexto es donde ha subsistido la tradición del canto matrimonial del *Mashalla*, a través de un proceso dialéctico de cambios y permanencias. En consecuencia, entendemos esta práctica cultural desde la dinámica de la construcción continua de la cultura, como lo señala el antropólogo Patricio Guerrero:

.....”la cultura es la respuesta de seres concretos a la realidad en transformación permanente, la cultura es una respuesta dialéctica, una creación continua que encuentra en la propia vida la posibilidad para su existencia y reproducción. Los pueblos van creando la cultura desde su propia cotidianidad, para mantenerse, recrearse o innovarse, de acuerdo a los cambiantes condicionamientos de la historia. Por ello es necesario ver

⁶⁰ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

a la cultura como una dialéctica continua de la creación y producción humana y no como algo inamovible, sino en constante cambio y transformación”⁶¹.

Marvin Harris citado por Marcelo Naranjo,⁶² plantea en su libro *Nuestra Especie*, que además de una selección natural propia de la Biología, existe una selección cultural en la que la creatividad humana juega un papel protagónico. Aunque la cultura no se reproduce con el rigor de la biología, se transmite por medios no genéticos de generación en generación, dando consistencia y unidad a los conglomerados humanos. De ahí que, la cultura no es estática, va cambiando a través del tiempo en muchos aspectos, la mayor parte de los cambios son el resultado de la incorporación de elementos simbólicos y materiales provenientes de otras culturas con las que está interrelacionada. Evidentemente, este proceso de cambios supone adiciones; pero también pérdidas de elementos culturales. La praxis cotidiana es el ámbito donde se producen reinterpretaciones, apropiaciones, imposiciones, adopciones de aspectos simbólicos y materiales. En este punto entran en contradicción dos conceptos opuestos: “lo tradicional” y “el cambio”. Hay posiciones que ven en la tradición a la esencia misma de los conglomerados humanos construida a través del tiempo y que cualquier cambio es atentatorio contra la razón de ser del grupo. En contraposición, hay quienes consideran que una sociedad sólo puede avanzar si se produce una ruptura con el pasado entendido como una carga, eliminando todo lo que suponga retraso.

El tradicional rito del Mashalla se adscribe dentro de la cultura popular, pues como lo señala el sociólogo Hernán Ibarra, la cultura popular se define como las prácticas que tienen un ámbito de producción y realización entre los sectores populares urbanos y rurales⁶³ como los que conforman las comunas de San José Cocotog y Llano Grande. El término *cultura popular* es en sí ambiguo debido al sentido polisémico de cada uno de los términos que lo

⁶¹ Patricio Guerrero Arias. El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina. Quito, Abya-Yala, 1993. Página 16.

⁶² Marcelo Naranjo, coord. Chimborazo. La cultura popular en el Ecuador. Tomo X. Cuenca, CIDAP, 2004. Página 11.

⁶³ Ibid. Página 20.

componen. La cultura popular es construida por grupos sociales subalternos, ya que se han ido construyendo en relaciones de dominación⁶⁴.

La cultura popular tiene una fuerte carga peyorativa, como bien lo señala Ticio Escobar citado por Marcelo Naranjo, el término popular en general hace referencia a la situación de desventaja de ciertos sectores explotados, oprimidos o marginados o simplemente diferentes y alternativos con respecto al sistema hegemónico⁶⁵. Es por esto que las manifestaciones culturales que provienen de los sectores populares han sido históricamente subestimadas por la sociedad hegemónica. Otro aspecto que caracteriza a la cultura popular es que sus expresiones no son totalmente originales, ni autónomas; tampoco se basan en la imitación pura, ni en la creación absoluta.

Siendo la cultura una construcción específicamente humana que se expresa a través de diversos aspectos simbólicos y de sentidos socialmente compartidos, que le han permitido a una sociedad llegar a constituirse como pueblo y sobre el cual construye un referente de pertenencia y de diferencia, llegamos al concepto de identidad. De esta continua dialéctica de la cultura, surge entonces el concepto de identidad, asumida como el conjunto de rasgos que hacen que una cultura se diferencie de otras y defina sus propias particularidades. La construcción de la identidad, ya sea individual o colectiva, lleva implícita la selección de elementos referenciales, hitos o rasgos diacríticos⁶⁶ de los cuales se apropian los individuos

⁶⁴ Vivimos en una sociedad de clases en la cual existen al menos dos manifestaciones culturales claramente definidas, una proviene de la clase dominante, y la otra de la clase subordinada. En este sentido, la cultura popular, expresión cultural de los subordinados, se contraponen a lo “no popular”; es decir, a lo que representa la “cultura oficial” entendida como el modelo ideal. Desde la perspectiva de las clases dominantes “lo popular” está relacionado con temáticas rurales, poco valor estético, vulgaridad y falta de originalidad. En: Marcelo Naranjo, coord. Cotopaxi. La cultura popular en el Ecuador. Tomo II. Cuenca, CIDAP, 1996. Páginas 10-12.

⁶⁵ Marcelo Naranjo, coord. Chimborazo. La cultura popular en el Ecuador. Tomo X. Cuenca, CIDAP, 2004. Página 20.

⁶⁶ Rasgos diacríticos: lengua, raza, vestido, música, comida, artesanía; además de los rasgos diacríticos están las representaciones simbólicas, que están en la memoria colectiva y que son la parte más vital del horizonte cultural de los pueblos. En la memoria están los sistemas de creencias, los imaginarios, los valores, las cosmovisiones, los mitos, que son elementos referenciales del pasado y del presente, que orientan la formación de su identidad. En: Patricio Guerrero Arias. La cultura,

o grupos, a partir de los cuales se reconocen y autoafirman como “yo soy esto” o “nosotros somos esto”.

Desde un enfoque constructivista y relacional de la identidad señalado por el antropólogo Patricio Guerrero, las identidades no son esencias estáticas, inmutables, fijas, ni eternas; sino construcciones sociales y dialécticas⁶⁷. Al igual que la cultura, las identidades están constantemente en proceso de transformación. La identidad -entendida como construcción social- es el resultado de las interacciones, negociaciones e intercambios materiales y simbólicos conscientes de sujetos sociales. Asumir las identidades como inmutables, nos llevaría a encasillarlas dentro de una visión esencialista de las mismas; las identidades se construyen como demarcaciones sociales e imaginarias capaces de transformarse según los niveles de interrelación que establecen los grupos y los individuos entre sí. Por consiguiente, no existen identidades culturales fijas, al contrario, se construyen y reconstruyen en el ámbito de las interacciones sociales y están sujetas a las más diversas influencias.

Como lo afirman Kingman, Salman y Van Dan, hoy más que nunca es difícil hablar de identidades estables ya que la propia vida del individuo está sujeta a roles y afinidades diversos; en la interrelación cotidiana con el resto de la sociedad el individuo participa de diversos mundos, circunstancias, ambientes, situaciones concretas, etapas de vida que influyen sobre las formas como se procesan las experiencias grupales⁶⁸.

Las comunidades de Cocotog y Llano Grande deben ser vistas, más allá de una identidad definida, sino más bien como identidades que se van re-construyendo, donde el proceso de

estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Abya Yala. Quito, 2002. Página 104.

⁶⁷ Patricio Guerrero Arias. La cultura, estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Abya Yala. Quito, 2002. Página 101.

⁶⁸ Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan. “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto, lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”. En: Simón Pachano, comp. Antología: ciudadanía e identidad. Quito, FLACSO sede Ecuador, 2003. Página 306.

crecimiento urbano, la urbanización interna y el incremento de sus movilidades ha formado parte de los factores que influyen en estas construcciones.

Los procesos de cambios culturales y de identidad han sido analizados por muchos autores bajo varios conceptos como el de aculturación, transculturación, globalización, hibridación e incluso mestizaje. El concepto de hibridación hace referencia tanto a las interacciones con “el afuera” como a las dinámicas dentro de los sectores populares como los factores que producen cambios y modificaciones. El mismo sujeto urbano se ve atravesado en su cotidianidad por una gran diversidad de referentes culturales a partir de los cuales construye y reconstruye su mundo de modo permanente. Diversos mensajes culturales se van permeando por todos los rincones de América Latina, de estos contenidos culturales, ahora más que nunca se produce una cultura que es más híbrida que heredada y más fragmentada que coherente. Por otra parte está la globalización, proceso en el cual los mensajes culturales de todo el mundo parecen influir y co-construir lo popular urbano⁶⁹.

Del trabajo realizado por Kingman, Salman y Van Dan, recojo su análisis sobre el concepto de mestizaje, el cual no se disuelve en productos híbridos, ni en esta época de globalización y posmodernismo. Estos autores señalan que el mestizaje no se reduce a un proceso biológico de mezcla de razas; sino que responde más bien a un proceso de cambio cultural, el cual no supone necesariamente blanqueamiento. Los procesos de mezcla cultural responden muchas veces a estrategias frente a la exclusión y discriminación, en ciertos casos el mestizaje constituyó una estrategia de ocultamiento frente a la tributación, el trabajo en las obras públicas u otras formas de discrimen. El concepto de mestizaje incluye una dimensión política que va más allá de un mercado cultural abierto, y que se arma a partir de desigualdades y desniveles, estrategias y contra-estrategias, adaptaciones y supervivencias,

⁶⁹ Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan. “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto, lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”. En: Simón Pachano, comp. Antología: ciudadanía e identidad. Quito, FLACSO sede Ecuador, 2003. Páginas 294-297.

e incluso cuestionamientos de las mismas estrategias de mestizaje tal como fueron armadas con relación a los grupos subalternos: como formas de discriminación y silenciamiento⁷⁰.

En las comunas de Llano Grande y Cocotog, las expresiones culturales tampoco se expresan con contenidos inamovibles, uniformes, estáticos, sino que muestran contenidos contradictorios. En la comprensión de prácticas culturales como el *Mashalla*, tienen que ver o influyen un conjunto de factores relacionados con la problemática étnica, religiosa, la organización de la vida cotidiana, los procesos migratorios, la influencia de los medios de comunicación, el poder, los imaginarios urbanos, los encuentros con otras culturas y el mestizaje.

Además de la cultura y la identidad, otro abordaje teórico que involucra a la tradición del canto del *Mashalla* viene desde la etnomusicología. El estudio de la tradición del *Mashalla* pretende entender esta práctica cultural dentro de su propia realidad en interacción con los miembros de la comunidad que la practican; tomando el canto no únicamente como música, sino como una expresión social que tiene una significación para los actores sociales que intervienen en ella. Según Alan Merrian,⁷¹ desde la perspectiva etnomusicológica la música cumple varias funciones en las sociedades, una de ellas es expresar emociones e ideas que no se expresan en el lenguaje cotidiano. Así también, a través de la música se comunica algo; no obstante, no se la puede considerar un lenguaje universal ya que ese mensaje es entendido sólo por la cultura a la que pertenece. El *Mashalla* cumple con la función de transmitir consejos, valores, reafirmar los roles que asumirá la pareja de recién casados en su vida matrimonial y en la formación de la familia que en nuestra sociedad es la institución más importante. Por lo tanto, la música también permite reforzar las normas sociales. Las canciones de control social, dentro de las que se puede clasificar al canto del *Mashalla*, juegan un papel importante en las diversas sociedades, ya sea como advertencia o recalcando aquello que se considera un comportamiento correcto. Las instituciones sociales

⁷⁰ Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan. "Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto, lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo". En: Simón Pachano, comp. Antología: ciudadanía e identidad. Quito, FLACSO sede Ecuador, 2003. Páginas 308-311.

⁷¹ Juan Carlos Franco. Sonidos milenarios. La música de los Secoyas, A'í, Huaorani, Kichwas del Pastaza y Afroesmeraldeños. Quito, PETROECUADOR y Grupo Social FEPP, 2005. Página 25.

como el matrimonio, también se refuerzan mediante cantos que resaltan lo que es adecuado y lo que no lo es. Es así que, la música contribuye a la continuidad y estabilidad de una cultura, ya que en ella se sintetizan valores y se transmiten historias, mitos y leyendas.

CAPÍTULO II:

CELEBRACIÓN DEL MATRIMONIO EN LLANO GRANDE Y SAN JOSÉ DE COCOTOG EN EL PASADO RECIENTE Y EN LA ACTUALIDAD

2.1 Aproximaciones teóricas sobre el matrimonio:

Desde la perspectiva de la antropología cultural, el matrimonio consiste en las costumbres, reglas y obligaciones que establecen una relación especial entre el hombre y la mujer que cohabitan sexualmente, entre ellos y los hijos que engendran y entre los grupos de parentesco de la pareja. Tanto el matrimonio como la familia son patrones culturales y como tales difieren en forma y funciones entre las sociedades humanas. En nuestra sociedad, el vínculo matrimonial es el más importante en la formación de la familia⁷². El matrimonio se enmarca dentro de los ritos de paso que son instancias que determinan la transición de un estado social a otro; en consecuencia, el matrimonio consiste en la celebración del paso de la condición de soltero a la de casado⁷³. En el kichwa de las sociedades andinas no existe una palabra específica para designar el matrimonio, la expresión *cari / huarmi* cuyo significado es: *hombre / mujer*, sería el equivalente. Esta dualidad expresa la relación / unión de dos realidades diferentes y contrapuestas pero complementarias a la vez, las cuales no pueden fundirse para construir otra realidad; pero tampoco pueden ser pensadas separadamente⁷⁴.

⁷² Serena Nanda. Antropología cultural. Adaptaciones socioculturales. Quito. Instituto de Antropología Aplicada, 1994. Página 204.

⁷³ Martine Segalen. Ritos y rituales contemporáneos. Madrid, Alianza Editorial, tercera edición, 2005. Página 142.

⁷⁴ José Sánchez-Parga. "El vínculo conyugal en las actuales sociedades indígenas". En: Antropológicas Andinas. Quito, Abya Yala, 1997. Página 59.

El ritual del matrimonio marca el paso a la adultez y a la formación de la familia; por lo tanto, es uno de los momentos más importantes en la vida de las personas, es por eso que el rito matrimonial es una de las prácticas culturales de mayor riqueza simbólica.

2.2 Memorias sobre la celebración del matrimonio:

Ciertos elementos culturales de estas comunidades se han ido transmitiendo a través de la memoria de los adultos mayores, gracias a esto se han mantenido algunas tradiciones; pero otras han ido quedando en el olvido o han sido transformadas. El matrimonio tradicional indígena en esta zona periférica de Quito constituía todo un proceso en el que se llevaban a cabo una serie de actos rituales. A continuación recojo algunas descripciones de esas ritualidades para tratar de reconstruir el rito del matrimonio en el área cultural de Llano Grande, Llano Chico, Cocotog y Zámbez. Es preciso aclarar que estos actos rituales no siempre se realizaban con la misma rigurosidad en todos los casos, algunos diferían de alguna manera de un lugar a otro, o también podían omitirse.



“Casamiento en Zámbez”. Acuarela anónima, siglo XIX⁷⁵.

⁷⁵ FONSAL. Imágenes de identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX. Quito, FONSAL, 2005. Página 503.

En la memoria de algunos pobladores aún está el recuerdo de que el matrimonio era muchas veces impuesto por los padres de los contrayentes, antiguamente la mayoría de los matrimonios eran el resultado de arreglos y acuerdos entre los padres:

“más antes los papás decían con esa persona tienes que casarte y con esa persona se casaban, aunque no sean ni enamorados ni nada tenían que casarse, les guste o no les guste, con tal que les guste a los papás”⁷⁶.

Para el pedido de mano, conocido antiguamente como *maquimaña*⁷⁷, la familia del novio ofrecía a los padres de la novia maltas de chicha, botellas de licor y el “mediano”, que consistía en una canasta que contenía panes, granos cocidos, papas, gallinas, cuyes, etc. En los casos en los que las familias de los novios tenían una buena posición económica, los familiares del novio lo acompañaban al pedido de mano llevando un “palo ensebado” que consistía en un poste recubierto de sebo que se plantaba en el patio de la casa de la novia, en lo alto del poste se colocaban cosidos a una estera pan, frutas, botellas de licor, etc.; junto al palo ensebado colocaban un corderito o cabrito, recubierto de frutas. El juego consistía en que especialmente los niños y jóvenes luchaban por subir a lo largo del poste para alcanzar los objetos colocados en la parte superior del mismo. Algunos solían llevar castillos que eran similares al palo ensebado, pero en la parte superior formaban corazones, círculos o cuadrados recubiertos con flores y frutas. Las tías cargaban sobre sus espaldas pundos llenos de champús⁷⁸ que servían con pan a todos los asistentes. Además de estos presentes, iban acompañados de dos músicos que tocaban el pífano y un pequeño tambor⁷⁹. En otras ocasiones el concurso del “palo ensebado” se realizaba el día de la fiesta del matrimonio.

⁷⁶ Testimonio de María Esther Gualoto. Ama de casa, esposa del cantor del Mashalla Rodrigo Loachamín. Entrevista. 54 años de edad. Entrevista. Barrio Jesús del Gran Poder de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

⁷⁷ Manuel Espinosa Apolo. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Páginas 172.

⁷⁸ El champús es una bebida hecha de harina de maíz tostado con panela, especias, hierbas aromáticas a la que se añadía naranjilla o piña picada. Testimonio de María Esther Gualoto.

⁷⁹ Manuel Mesías Carrera; Frank Salomon. Historia cultura y música ancestral de Zámiza. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Quito, 2007. Página 108.

En algunos casos, luego del pedido de mano y después de obtener la aceptación de los padres de la novia, la pareja iniciaba un período de convivencia conyugal:

“como me imagino que mi esposo estaba bien enamorado de mi, él venía tras de la casa a molestar, que silbaba, que esto, que el otro y a mi abuelito ya no le gustó eso y se fue a hablar con los papás. Decía este hombre algo quiere, vamos a hablar con los papás. Entonces mi esposo dijo que sí se quería casar, entonces ya hablaron con los papás y mi abuelito. Enseguidita mi esposo ya vino trayendo la ropa a la casa de mis abuelitos, antes de casarse él ya vino a vivir conmigo. Al año de lo que fuimos a conversar con los papás nos casamos, pero ya vivíamos juntos como esposos”⁸⁰.

El período de prueba por lo general duraba alrededor de seis meses, luego de los cuales se realizaba el matrimonio. Según Manuel Espinosa, la convivencia de prueba era una supervivencia de una costumbre prehispánica conocida como *servicuñay*⁸¹.

Otra costumbre que solía practicarse antes de la aprobación del matrimonio, era someter a los novios a ciertas pruebas para saber si estaban aptos o no para el matrimonio. A las mujeres se les probaba sus habilidades en la cocina; mientras que a los hombres, en el cultivo de la tierra. Superadas las pruebas y contando con la aprobación de los padres, venía la preparación del matrimonio⁸².

Para llevar a cabo el matrimonio, era y aún sigue siendo indispensable, nombrar a los padrinos. Se procuraba apadrinarse de personas que tenían cierto prestigio social en la comunidad. La principal función de los padrinos era de servir de testigos en la ceremonia religiosa; además, se encargaban de facilitar a sus ahijados la vestimenta que llevarían el día

⁸⁰ Testimonio de María Esther Gualoto.

⁸¹ Manuel Espinosa Apolo. Pueblo repentino: historia local de Calderón. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2005. Página 185.

⁸² Manuel Espinosa Apolo. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007. Páginas 172.

del matrimonio, contratar la banda, el arpista, el tambor y el pingullo para animar la fiesta. Dos habitantes de Zámbez señalan lo siguiente con respecto a los padrinos:

“De lo que yo me acuerdo cuando yo era chica, la gente indígena siempre cogían a los mestizos de padrinos, ellos a veces les daban comprando la ropa o a veces les alquilaban y les hacían poner”⁸³.

“A mis papás que eran mestizos de aquí de Zámbez les buscaban siempre para que sean padrinos de bautizo, de matrimonio, en fin. Mis padres tenían que llevar al que cantaba el Mashalla, pero no solamente eso, era la obligación de ellos llevar la banda, el conjunto de tambor, pingullo, la flauta y rondador, y el arpa también, porque antes no había tanta guitarra. Cuando ya asomó la banda, papá tenía que contratar la banda y eso costaba plata, pero así era la costumbre”⁸⁴.

Los padrinos cumplían un rol importante al guiar a la joven pareja de casados, por eso debían ser personas respetables cuya vida debía ser un ejemplo para sus ahijados y para la comunidad, en ciertos momentos ejercían con cierta severidad su autoridad sobre la pareja:

“Los padrinos más antes con cabresto castigaban a los ahijados con esto sabían pegar, póngase se casan hoy y la siguiente semana ya le ven ojo verde a la ahijada, entonces con esto castigaban, hacían hincar a los ahijados”⁸⁵.

Para celebrar la ceremonia del casamiento, así como para otros actos religiosos, todos los indígenas de las poblaciones ubicadas en las actuales poblaciones de Llano Chico, Llano Grande, Cocotog y Calderón debían dirigirse hasta el centro parroquial de Zámbez; puesto que desde el período colonial todas estas poblaciones estaban bajo la jurisdicción

⁸³ Testimonio de Mercedes Galarza. Ama de casa, 74 años de edad. Entrevista. Zámbez, 12 de julio de 2011.

⁸⁴ Testimonio de Mesías Carrera. Compositor, director de banda e investigador. Entrevista. Zámbez, 12 de julio de 2011.

⁸⁵ Testimonio de María Esther Gualoto.

eclesiástica de la parroquia de Zámbez. A continuación transcribo testimonios de cómo era este traslado hasta Zámbez:

“Antes era de irse a casar en Zámbez, según el horario a las diez, a las once o la hora que uno se quiere como hasta ahorita. Yo me casé a las diez de la mañana. Como antes no había ni bus nada, entonces de aquí se iba con la banda delante tocando, el novio y la novia y los familiares a pie a Zámbez y así mismo veníamos a pie de Zámbez casando”⁸⁶.

“Ahora es que el novio no puede ver a la novia antes de la boda, antes muchas veces ya vivían juntos y juntos venían a la iglesia. Antes no habían carros pero venían del otro lado (Cocotog) con banda les venían trayendo, tocaban unas canciones muy movidas unos sanjuanitos, capishcas, cachullapis, saltashpas, entraban a la iglesia con los padrinos, ahora es que tiene que entrar el novio con la mamá, la novia con el papá”⁸⁷.

“A pie iban de Cocotog, en ese tiempo qué carro! era de subir a pie por puente de Zámbez, ahí en Gualo había una señora que decían María doctora, ahí descansaban, algunas gentes venían con malta de chicha y soltaban para descansar donde esa señora. Por ejemplo el matrimonio que hacían a las diez, once de la mañana, salían de iglesia caminando y ahí descansaban, a la casa llegaban casi a las cuatro de la tarde, así con caja (tambor) y pingullo venían las gentes que acompañaban pero eran bastantes y ahí esperaban las mamases del novio y de la novia”⁸⁸.

⁸⁶ Testimonio de María Isabel Collahuazo, 62 años de edad, comunera de San José de Cocotog. Entrevista. Barrio de Santa Ana, Cocotog, 12 febrero de 2011.

⁸⁷ Testimonio de Eulalia Galarza.

⁸⁸ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango, 82 años de edad, esposa del fundador de la Comuna San José de Cocotog. Entrevista. San José de Cocotog, 24 de abril de 2011.

Algunos testimonios de mujeres mestizas e indígenas recogidos en la investigación de campo nos ofrecen ciertos detalles sobre la ceremonia religiosa y los atuendos que utilizaban:

“Ahí (en la iglesia) se les hacía hincar en una banca y se les ponía cuatro velas, cuando ya el padre hacía la ceremonia de hacerles casar les ponía las cuatro velas adelante, a veces les hacían agarrar, vuelta a los mestizos no, a ellos les ponían en unos candelabros; pero a la gente indígena les hacían agarrar las velas, la novia no tenía ramo, tenía que estar las manos desocupadas para que coja la vela. Se acababa el matrimonio, se apagaba las velas y salían”⁸⁹.

“Los padrinos llevaban de aquí (Cocotog), vestido con pollera que decían antes y con rosario sacaban a la mujer los padrinos de adentro de la casa, ellos hacían cambiar la ropa. Vuelta los novios lo mismo, con poncho, con rosario, con calzón blanco, así llevaban a la iglesia; luego ya llegaban a la iglesia de Zámiza para matrimonio. Esperma así grande, eso daba el padrino al novio, novia y madrina, entonces eran cuatro espermas”⁹⁰.

“Yo me casé de blanco, yo era casi de las primeras personas que me casé de blanco. Las otras se casaban así con esos follones grandes que eran alquilados allá en Llano Chico, con unas alpargatas. Más antes, pero más antes mismo si se casaban como nosotros estábamos vestidas el otro domingo (con traje típico de la zona) alquilaban alpargatas, blusas, unos pañolones y unos sombreros, entonces la novia tenía un rosario grandote cargado, tanto el hombre como la mujer. Los hombres vuelta con un pantalón blanco, una camisa blanca y un poncho de colores, era por ejemplo un poncho azul o tenía unas tiritas con rojo, amarillo que se llamaba capisayo, eso se ponía el hombre y encima ponía el rosario grandote colgado y se ponía también como la novia un sombrero grandote, así se casaban. Antes también se ponían una túnica que tapaba la cabeza de la novia y también del novio con un lacito blanco con un crucifijo delante de los dos,

⁸⁹ Testimonio de Mercedes Galarza.

⁹⁰ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.

como amarrados, así nos casamos nosotros, y a mi hija así mismo tuve el gusto de hacerle casar”⁹¹.

“Las ropas que alquilaban eran de mestizos, les hacían poner los centros, pañolones, blusas. A veces las novias se hacían ellas mismas los anacos de bayetilla uno abajo y otro encima y la blusa bordada, el reboso y la lista en la cabeza que se amarraban en la con un cinta tejida larga. Luego los hombres, si es que querían se ponían alpargatas, aquí en Zámbez mismo hacían, sea para la mujer o para el hombre. De ahí el hombre se ponía el calzoncillo blanco largo, no tenían con correa, después ya se ponían pantalón blanco con correa. Usaban la camisa larga y el capisayo era un poncho a rayas, ya después se ponían los ponchos normales a colores de dos caras y con sombrero, la novia también encima de la lista se ponía sombrero, pero si quería. Se casaban con unos rosarios bien grandes de coral. El rosario del hombre era más grande y el de la mujer más pequeño, pero era con los corales antiguos y con unas cruces de plata”⁹².

Luego de la ceremonia religiosa empezaba la fiesta que duraba por lo menos tres días, los festejos también estaban cargados de simbolismo, de actos lúdicos y de la tradicional reciprocidad que caracteriza a los pueblos andinos. Una comunera de Cocotog compartió detalles de su matrimonio efectuado hace 38 años:

“Después de venir casando íbamos a la casa de la novia, ahí esperaban con los regalos, los tíos daban el champús con el pan en unos ponditos regalaban a la novia y al novio en vez de regalar como ahora los edredones así, antes regalaban el champús, otras tías que tenían más económicamente ellas daban un palo encebado con naranjas, plátanos, licores, ahí le hacían parar en la casa de la novia. De ahí en la fiesta tomábamos la chicha que hasta ahora hay. Repartían chicha de chaguarmishque que también me regalaron mis tías. De ahí mi mamá hizo un caldito de gallina y el motecito con hornado, con papás así.....Como mis padrinos eran del centro era hermano de Galo Plaza Lasso, mi papá trabajaba ahí, entonces a ellos se les dio asando el cuy. Al público dimos caldito de gallina, arroquito con mote hornado y chicha. Se tomaba licor, antes era más el puro, el aguardiente purito. De ahí a eso de las dos de la tarde con la banda

⁹¹ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

⁹² Testimonio de Mercedes Galarza.

adelante vuelta íbamos a la casa del novio, íbamos bailando el novio y la novia, ahí esperaba mi suegra, entonces ahí venían a regalar mis tías cargadas con sus pondos la chicha que regalaban a mí, la mitad quedaba en la casa de la novia y la otra mitad venía donde el novio para compartir, de ahí se bailaba, así mismo regalaban cualquier cosita, donde mis suegros me regalaron unas ollas⁹³.

Otro testimonio sobre la fiesta del matrimonio relatado por una comunera anciana de Cocotog que nos remite aproximadamente hace setenta años atrás:

“Ahora es que llegan a la casa de la novia, antes ca, al casa del novio llegaban, y el novio iba vuelta donde la novia la misma tarde, la boda (fiesta) daba el novio primerito. Casi unos cuatro o cinco días era en ese tiempo matrimonio. De ahí hacían parar palo ensebado poniendo frutas, lechón, así. Daban así mate puro de chicha y guarapo, en ese tiempo no había trago nada, ahora dan caldo de gallina, en ese tiempo daban papas cocinadas en cáscara pelado a mano y con achote y mote con fréjol. Hacían uchucaldo, la cebolla picaban así grande con achote era puesto, no era gallina nada, sino de Quito compraban ese shungo blanco (vísceras de res) que dicen, ese era para la boda”. Algunos familiares para ayudar en el gasto del matrimonio porque para el novio era duro el gasto, para la novia no era mucho, ayudaban para dar a la mujer el mediano y daban alguna cosita, en ese tiempo decían dos patacón, no decían sucre. Hacían un mediano en ese tiempo, daban así un cuy y gallina cocinada con papas, iban a dejar unas dos canastas a la mamá de la novia de parte de la mamá del novio, para mañana matrimonio y eso repartían a todos los familiares poquito, poquito, ellos vuelta ayudaban trayendo chicha en malta, champuz eso hacían y le ayudaban, traían los chivitos cargados pan como burritos en costalito cocido, en los cachitos vuelta ponían ese pan de rosca, así entraban donde la novia”⁹⁴.

⁹³ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

⁹⁴ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.



“Tomín o convite de indios a tomar chicha”. Acuarela de Juan Agustín Guerrero, siglo XIX⁹⁵.

Al anochecer, durante el primer día de la celebración de la boda se realizaba el *Mashalla*; pero sobre este ritual se profundizará en los siguientes capítulos.

El segundo día se acostumbraba a realizar el *Jatarichic* que quiere decir: despertarse o levantarse. El día empezaba con la música de tambores y pífanos, para anunciar nuevamente la visita de los padrinos para hacer la “levantada de los novios” y hacerles lavar las manos con ceniza:

“Era obligación cada cual con malta de chicha, en ese tiempo no había trago, mañana de mañana el padrino iba a hacer levantar al novio y a la novia, por haber dormido esa noche ya juntos, ponían unos mates con agua con rosas y con ceniza caliente con lo que cocinaban, y hacían lavar las manos al novio, solo al novio”⁹⁶.

“...A la mañana a las 8 ya está vuelta la banda en la casa del novio y ahí le hacen lavar la mano con ceniza y con las monedas antiguas, que ya no tengo ni una porque

⁹⁵ Archivo de imágenes del FONSAL.

⁹⁶ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.

se me robaron, con esas monedas de plata antigua y con ceniza caliente hacen lavar las manos porque dicen que se ha amanecido en el pecado.....(risas) y ya lavando van otra vez llevando a los novios a la casa de la novia otra vez al segundo día”⁹⁷.

Luego de la “levantada de los novios”, solían realizar el *ayllua* o *quiroyaysay*. Este rito consistía en una especie de carrera atlética en la que participaban los recién casados. Según varios testimonios, se sujetaba a los novios por la cintura con unas fajas largas, adornando con flores los cintillos de los sombreros. Luego, les hacían correr hasta la casa de los padrinos cargando sobre sus espaldas víveres e implementos de cocina. El primero en llegar era amarrado a las agarraderas de la paila donde se preparaban las comidas para las personas que llegarían más tarde; el segundo, era sujetado en el pilar de la casa, hasta que lleguen los padrinos. Sobre el *quiroyaysay*, transcribimos tres testimonios:

“Fuera de la mashalla a nosotros nos hacían correr como decir de aquí a la cancha de Gualo. Por ejemplo yo estaba en la casa de la novia, entonces nos amarraban la faja aquí (en la cintura) y otro señor nos sostenía para que nos corramos, porque los hombres corren más y las mujeres corren menos, a veces las mujeres nos gana no? Y así nos llevaban al trote como para dar ventaja a la mujer y llegaban y daban así una vasija que antes llamaban mate de chicha, había igualito como el zambo, entonces eso se le lavaba bien y se le secaba en eso nos daban la chicha, entonces eso me han hecho a mí”⁹⁸.

.....”de ahí viene eso de hacer correr, quiroyaysay se llama, hacen correr amarrando una faja al novio y a la novia, a la novia le sostiene un hombre y al novio le sostiene una mujer. Les hacen cargar a ambos la cebolla, el ají, la pata de la gallina, la pata del cuy y así mismo, los familiares jalan a los novios, mi marido me ganó. Antes no cocinábamos en ollas, sino en las pailas de bronce de dos agarraderas y en esa paila que está hirviendo con la comida, le amarran al novio y a la novia, en una oreja al hombre, en la otra oreja a la mujer los padrinos amarraban y dejaban recomendando; pero como mis padrinos no eran naturales eran blancos no podían amarrar; pero dejaron

⁹⁷ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

⁹⁸ Testimonio de José Ramírez, 54 años de edad, ex músico de Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog. Entrevista. Llano Chico, 2 de febrero de 2011.

recomendando, entonces los tíos vinieron a aconsejar: verás ahora si ya eres casada bien casada, cuidarás a tu marido, cuidarás a tu suegro, a tu suegra y tus hijos, no estarás portándote mal, serás respetuosa y de ahí da la bendición la tía y le desata a la mujer para que vaya almorzar; al hombre así mismo le habla, le dice cuidarás a tu mujer hasta la muerte, han de venir tus hijos, vivirás bien pidiendo a Dios, no estarás portándote mal, no serás grosero, no le pegarás, así le aconsejan y de ahí ya se sale a divertir, el papá y la mamá también da las bendiciones”⁹⁹.

.....”después llevaban a los novios a la casa de la novia y hacían quiroaysay que decían, con faja amarraban al hombre dos mujeres, lado a lado hacían correr, y a la mujer dos hombres con faja así mismo, al que gane hasta la casa del padrino era premio una botella de trago y un puro de chicha. Si en alguna casa tenían pilastra donde amarrar, ahí tenían amarrado hasta que lleguen los padrinos, hasta llegar demoraban. Llegando los padrinos era vuelta de hacerles soltar, los padrinos daban chicha y botella de trago para que suelte al novio y a la novia. Hacían cargar cebolla, culantro, carne en ese tiempo no carne fresca, así hecho secar tenían, eso tanto a la mujer, tanto al hombre; al hombre solo carne, a la mujer cebolla, col, culantro carne seca cargaba la mujer para que le de cocinando al marido. Con eso corrían cargados salían de casa del novio a casa de la novia de ahí vuelta a casa de padrino para ya quedar en la casa del padrino”¹⁰⁰.

Los testimonios aquí presentados han sido de gran ayuda para tener una idea de los elementos culturales que formaban parte del matrimonio hasta finales de la década de los años sesenta y comienzos del setenta del siglo XX. Aunque muchas tradiciones han desaparecido, otras han pasado a las generaciones más jóvenes gracias a la memoria de los adultos mayores. Podríamos señalar que desde hace aproximadamente treinta años, el proceso de supresión y transformación de los elementos culturales del matrimonio se ha acelerado. A continuación se hará referencia a las costumbres matrimoniales de hoy en día.

⁹⁹ Testimonio de María Isabel Collahuazo.

¹⁰⁰ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.

2.3 La celebración del matrimonio en la actualidad:

Como ya se mencionó en el primer capítulo, la cercanía y vinculación de las comunas de Llano Grande y Cocotog con la ciudad de Quito y su aproximación a otras sociedades debido a la migración, han conferido características urbano rurales a estas poblaciones. La movilidad socio económica en la que obligadamente están inmersos los pobladores de estas comunas genera también una constante movilidad de elementos culturales, de formas de ver el mundo, la vida, que inciden en sus expresiones culturales. Enfatizando una vez más en el carácter dinámico de la cultura, podemos decir que las expresiones culturales de estas comunidades están constantemente siendo reajustadas, reinventadas, resignificadas y recreadas por los actores sociales de Llano Grande y Cocotog. Bajo esta perspectiva serán abordados el matrimonio y el ritual del *Mashalla* en la actualidad, prácticas culturales que evidentemente se han transformado; pero esas “transformaciones” deben ser entendidas como un proceso vital; pues como acertadamente lo sostienen Kingman, Salman y Van Dan, si las culturas sólo se alimentaran de recuerdos y herencias se habrían convertido en objetos de museo¹⁰¹.

En estos procesos de transformación inevitablemente entran en contradicción la *tradición*¹⁰² y la *modernidad*¹⁰³. En estas comunas subsisten formas culturales tradicionales; pero al mismo tiempo viven el impacto de procesos modernizadores; las prácticas rituales del matrimonio y el *Mashalla* en Llano Grande y Cocotog se desarrollan dentro de esta dialéctica.

¹⁰¹ Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan. “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto, lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”. En: Simón Pachano, comp. Antología: ciudadanía e identidad. Quito, FLACSO sede Ecuador, 2003. Página 293.

¹⁰² Walter Benjamin define la tradición como una herencia, pero no acumulable ni patrimonial, sino radicalmente ambigua en su valor y en permanente disputa por su apropiación, reinterpretada y reinterpretable, atravesada y sacudida por los cambios y en conflicto permanente con las inercias de cada época. En: Jesús Martín-Barbero. “Culturas populares”. En: Términos críticos de sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002. Página 59.

¹⁰³ Lo moderno en términos muy generales se definiría como algo nuevo, o de nuestro tiempo, en oposición a lo que es antiguo.

Como lo vimos en el acápite anterior, en el pasado no muy lejano (treinta o cuarenta años, aproximadamente) el matrimonio en Llano Grande y Cocotog constituía un corpus de ritualidades que encerraban una riqueza simbólica; ahora bien, si algunas de esas ritualidades ya no se realizan, o se han reinventado, el matrimonio sigue siendo uno de los acontecimientos más importantes en la vida de las personas y aún tiene una fuerte carga de emotividad y simbolismo para sus actores sociales. Evidentemente, en la actualidad los matrimonios ya no son producto de arreglos o acuerdos entre los padres, esas formas autoritarias pertenecen al pasado, en estos tiempos ese tipo de imposiciones, simplemente ya no caben.

En Llano Grande y Cocotog el matrimonio es una práctica cultural asociada a la iglesia, tanto católica como evangélica. Como lo veremos más adelante, la religión, sea cual fuera, tiene mucho que ver con el contenido de la cultura y la construcción de la identidad. Con respecto a la influencia de la iglesia evangélica en Cocotog, el Cura Párroco de Zámbezina manifiesta lo siguiente:

“En Cocotog hay presencia de la iglesia evangélica más antes que la católica, no ha habido una presencia de la iglesia católica estable allí, porque a ellos se les visitaba esporádicamente. Esta parroquia (se refiere a Zámbezina) es la madre de todas las parroquias vecinas, en Cocotog desde hace 30 años hay una capilla. No ha habido una presencia estable de misioneros, religiosos o monjas allí, ha sido esporádica, entonces eso hace que haya habido evangelismo con más presencia”¹⁰⁴.

A pesar de los esfuerzos de la iglesia evangélica de Cocotog por recuperar ciertos rasgos culturales como la lengua original, también ha sido la causa para que se hayan producido ciertos cambios en los elementos culturales que formaban parte del matrimonio tradicional indígena. Como lo señala Víctor Jácome, uno de los aspectos que ha cambiado significativamente, es el significado del compadrazgo¹⁰⁵, que ha sido sustituido por las

¹⁰⁴ Testimonio del Cura Párroco de Zámbezina. Entrevista. Zámbezina, 11 de junio de 2011.

¹⁰⁵ El compadrazgo es conocido también como parentesco ritual, porque se generan vínculos “de parentela” entre diversos individuos de una comunidad, que giran en torno a la responsabilidad, la obligación y al respeto. No obstante, tales relaciones no están ligadas necesariamente a un aspecto

relaciones de reciprocidad y ayuda mutua entre los “hermanos y hermanas” de la comunidad evangélica¹⁰⁶.

A nivel general, aún entre católicos, la elección de compadres y los lazos que los unía a sus ahijados, han perdido la fuerza que tenían antes, lo cual puede explicarse por la expansión urbana. La costumbre de llevar el “mediano” para solicitarle a una pareja que sean padrinos de boda, ya no es una práctica generalizada. Hoy en día se escogen los padrinos entre los amigos de los novios, sobre todo para cumplir con un requisito que exige el matrimonio eclesiástico. No obstante, la consideración de que los padrinos deben ser ejemplos de vida para sus ahijados y su comunidad aún mantiene cierta vigencia. A continuación transcribo el testimonio de la madrina de un matrimonio:

“Mi marido y William (el novio) eran amigos desde hace años de aquí de Llano Grande, juntos jugaban fútbol, pero ya William se fue a vivir a España, pero siempre que viene se reúnen con mi esposo, entonces en una de esas que vino William le pidió a mi esposo que seamos padrinos. Nosotros de aquí en adelante somos quienes guiaremos a la pareja y no es fácil, es todo un reto, yo casi ni quería en un principio, pero mi marido aceptó ser padrinos”¹⁰⁷.

“Los padrinos siempre tienen que ser pareja, el padre mismo obliga a que sean casados, para que se hagan respetar porque si no, no hay respeto”¹⁰⁸.

biológico, sino a uno creado culturalmente. Estos lazos de unión, se consolidan al momento en que se realizan los ritos de paso, las relaciones de compadrazgo se producen principalmente en los bautizos y matrimonios. En: Marcelo Naranjo, coord. Pichincha. La cultura popular en el Ecuador. Tomo XIII. Cuenca, CIDAP, 2007. Página 260.

¹⁰⁶ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 103.

¹⁰⁷ Testimonio de Marcia Lema. Enfermera, 39 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 2 de julio de 2011.

¹⁰⁸ Testimonio de María Esther Gualoto.

Para la celebración de la ceremonia religiosa, los pobladores de esta zona ya no tienen que desplazarse necesariamente hasta Zábiza que desde el período colonial fue su cabecera eclesiástica. En el caso de San José de Cocotog, la iglesia evangélica se estableció desde 1968¹⁰⁹, a partir de entonces su presencia ha ido creciendo, en la actualidad existen cuatro iglesias evangélicas y una sola iglesia católica que fue construida hace tres décadas con la ayuda de la comunidad de padres salesianos. Hoy en día los pobladores tienen la libertad de elegir para sus matrimonios la capilla de la Comuna, el templo de Zábiza o cualquier iglesia en Quito, si así lo prefieren:

“Ahí tiene mucho que ver el tema del urbanismo, allá (Cocotog) hay una capilla sencilla, entonces la gente tiende a buscar lo mejor, lo más grande, sin querer entrar al tema de la estética y la ornamentación. Entonces como en Cocotog solo es una capilla, no es el templo parroquial, algunos prefieren venir a casarse en el templo de Zábiza”¹¹⁰.

“Yo soñaba con casarme en esa iglesia (Iglesia del Perpetuo Socorro ubicada en el barrio América casi en el centro de Quito) siempre me gustó, por eso nos casamos ahí aunque somos de Llano Grande, contratamos transporte para traer a la gente desde allá”¹¹¹.

Actualmente los novios ya no llegan a la iglesia acompañados de la banda de músicos, el acto de sacar a la novia de la casa con banda, era una forma de comunicar el acontecimiento integrando a la comunidad, cosa que en la actualidad es reemplazado por invitaciones impresas¹¹².

¹⁰⁹ Víctor Julio Jácome Calvache. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010. Página 102.

¹¹⁰ Testimonio del Cura Párroco de Zábiza.

¹¹¹ Testimonio de Marlene Simbaña. 28 años de edad, migrante que vive en Madrid con su familia desde hace 8 años, se dedica al trabajo doméstico. Entrevista. Llano Grande, 2 de julio de 2011.

¹¹² Martine Segalen. Ritos y rituales contemporáneos. Madrid, Alianza Editorial, tercera edición, 2005. Página 140.

La ceremonia religiosa en la iglesia católica, tanto en Llano Grande como en Cocotog, se realiza bajo los parámetros establecidos por el rito católico. Los matrimonios se llevan a cabo el sábado hacia el medio día, recordemos que según algunos testimonios, en el pasado los matrimonios se realizaban los domingos.

“Muchos prefieren casarse entre el medio día, escogen el sábado entre las once, doce, una o dos. Creo que es por el tema de compartir, eso sí, tienen una forma un tanto característica en cuanto a la comida, al almuerzo en eso si tienen todavía ciertos rasgos que no son comunes de ver en otras fiestas, por eso creo que escogen esos horarios; nunca a las tres o peor a las cinco, ya para ellos es muy tarde”¹¹³.

De acuerdo a las costumbres citadinas, en las bodas de Llano Grande y Cocotog es infaltable la presencia de la corte de damas y los pajesillos que portan los anillos de matrimonio. Los trajes de los novios ya no incluyen ningún elemento tradicional; sino más bien, lo que se acostumbra en la sociedad blanco-mestiza; naturalmente, todo depende de la capacidad económica de los contrayentes y sus familias.



*Matrimonio de una pareja de Llano Grande realizada en la Iglesia del Perpetuo Socorro. Quito, 2 de julio de 2011*¹¹⁴.

¹¹³ Testimonio del Cura Párroco de Zámiza.

¹¹⁴ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.



Matrimonio de una pareja evangélica realizado en Cocotog. San José de Cocotog, 21 de marzo de 2011¹¹⁵.

Luego de la ceremonia religiosa viene la fiesta que actualmente dura dos días como mínimo, el primer día el festejo es donde la novia, generalmente acostumbran a hacer la fiesta en un terreno deshierbado en el cual instalan carpas, mesas y sillas, este terreno puede ser de la casa de la novia o de algún familiar. El segundo día; es decir el domingo, es en casa del novio; no obstante, la fiesta puede extenderse hasta tres días, si los padrinos deciden continuar la celebración en su casa:

“Aquí en Cocotog la fiesta dura dos días, a veces tres días porque toman donde el padrino también verá, primero la recepción es donde la novia, máximo hasta las once o las doce del día se casa la gente aquí o en Zámiza, entonces tienen todo el día para hacer los ramos, las ligas, después viene la comida...”¹¹⁶

“Aquí (Llano Grande) la costumbre es que el lunes los padrinos tienen que hacer la “asentada” de todos esos dos días, ahí se asienta el chuchaqui (resaca), es la

¹¹⁵ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

¹¹⁶ Testimonio de Ramiro Loachamín, músico popular, cantor del Mashalla de la comuna de Cocotog. Barrio Jesús del Gran Poder de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

finalización de todo el matrimonio. Los padrinos si tienen posibilidades económicas contratan música, unos traguitos, una comida invitando a los novios para que ellos visiten a sus padrinos, eso es la culminación, los que pueden hacer, por eso algunos sacan vacaciones en los trabajos. Ahora por cuestiones de trabajo dura tres días el matrimonio, antes era una semana, quince días”¹¹⁷.

El licor, la comida, la música y el baile no pueden faltar en una fiesta de matrimonio; pero hoy en día estos elementos se ajustan más a los tiempos actuales. En el caso de las bebidas y licores, si bien aún se consumen la chicha y el champús que se sirve con pan (en Cocotog), se ha introducido el consumo de licores industrializados como las populares marcas *Zhumir* o *Trópico*; licor artesanal destilado de caña de azúcar conocido comúnmente como “trago” y cerveza. A continuación transcribo un testimonio al respecto:

“La gente que tiene voluntad traen jabas de cerveza, botellas de trópico, chicha, guarapo, todo trago es bienvenido acá.....”¹¹⁸.

La práctica de la “bebida” se presenta como un ritual fuertemente socializado en las sociedades indígena-mestizas ecuatorianas. Como lo señala José Sánchez-Parga, no entendemos por “bebida” aquella destinada a satisfacer una necesidad natural: la sed, sino aquel “objeto social” que en sus mismas formas de producción y consumo lleva el sello de una determinada cultura, y caracteriza por ello a un determinado pueblo¹¹⁹.

La comida, si bien incluye algunos alimentos y platos tradicionales como el caldo de gallina, hornado, carnes asadas a la parrilla, papas, mote, habas; sin embargo, la preparación de la *uchucuta* o *maquiucho* han quedado ya en el recuerdo de los mayores. Lo que sí se acostumbra es dar a los invitados una funda mediana que contiene habas cocidas. Las maltas o pundos de chicha que antes se obsequiaban a los novios para compartir en la fiesta, actualmente han sido reemplazados por jabas de cerveza que los invitados entregan a los novios el momento de las felicitaciones. Aún sigue vigente la costumbre de entregar a

¹¹⁷ Testimonio de Miguel Ángel Muzo. Cantor del Mashalla en Llano Grande, 57 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 26 de febrero de 2011.

¹¹⁸ Testimonio de Ramiro Loachamín.

¹¹⁹ José Sánchez-Parga. “La bebida en los Andes ecuatorianos, ritualidad y control social”. En: *Antropológicas Andinas*. Quito. Abya Yala, 1997. Página 205.

los recién casados el “mediano”, que consiste en una canasta u otro recipiente grande lleno de alimentos como frutas, gallinas, hortalizas, etc. Las mujeres, especialmente la madre de la novia y la madrina, se encargan de hacer la entrega del “mediano” a los recién casados, que servirá para compartir con los familiares e invitados al siguiente día en la fiesta en la casa del novio.



*Entrega de presentes y felicitaciones a los novios. Llano Grande Quito, 2 de julio de 2011*¹²⁰



*Entrega del “mediano” a los novios por parte de la madre de la novia y la madrina. Llano Grande Quito, 2 de julio de 2011*¹²¹

¹²⁰ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

¹²¹ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

A continuación transcribo algunos testimonios sobre los alimentos y bebidas que se comparten en las fiestas de matrimonio en Llano Grande y Cocotog:

“Ahora ya no hay costumbres de antes ya, la boda hacen con gallina, hacen hornado, en ese tiempo daban papas cocinadas en cáscara pelado a mano y con achote y mote con fréjol hacían caldo, ese era uchucaldo.....Ahora raro hacen la chicha, de ahí solo así vino, trago, cerveza”¹²².

“Bueno, ahora es el caldo de la gallina con la menudencia, antes era el caldo del mote con habas y papas en plato de barro, pero eso era antes, ese era el primer bocado que se servía, entonces se comía eso, ahora es un arroz, una carne frita o lo que sea, se ha olvidado ya todos esos platos, claro ya no hay tanto maíz tampoco, antes era puro mote no había arroz, después una chichita, un taquito de trago y vamos....”¹²³

“El sábado hacen donde la novia el brindis, los juegos, beben, para mañana van a la casa del novio. La novia va llevando el domingo el champús, un tanque de chicha y eso van a repartir. Al medio día ya dan de comer en la casa del novio, los papás dan la comida según viendo lo que han dado en la casa de la novia, por ejemplo si han dado cuy, ellos dan conejo, o dan más comida, nunca repiten tratan de esmerarse. Así por más pobres que sean tratan de hacer lo mejor. A la casa de la novia viene más gente, se hace caldo de gallina y de segundo la chuleta como parrillada, aquí se acostumbra la funda de mote con hornado o con habas, papas; de ahí si se reparte la chicha y el pastel en la casa de la novia; pero ya el domingo en casa del novio dan el champús que lleva la novia”¹²⁴.

La música sigue siendo un elemento importante, pero evidentemente el repertorio musical consiste en lo que se escucha masivamente en la actualidad, como: tecnocumbia, vallenatos, cumbias colombianas, música chicha; pero como es clásico en la sociedad

¹²² Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.

¹²³ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

¹²⁴ Testimonio de María Esther Gualoto.

ecuatoriana, al final de la fiesta y ya con los “tragos” encima, se baila música nacional: albazos, pasacalles, sanjuanitos. El arpista de antaño y el pingullero con su tambor, que ahora solo está presente en las fiestas de la Comuna de Cocotog, ya no forman parte de la fiesta del matrimonio; ahora, se acostumbra a contratar los servicios del “disco móvil” de los tantos que existen en Llano Grande y Cocotog. Quienes cuentan con mayores recursos contratan bandas populares de la zona u orquestas de baile que generalmente provienen de Calderón, El Inca, Nayón, etc.

“Antes música de sanjuanito con la caja y el pingullo nomás era; ahora disco móvil ponen, banda también”¹²⁵.

“Cuando nosotros nos casamos la orquesta fue el acordeón, porque antes no había disco móvil ni nada de esas cosas, había el acordeón, la batería y la guitarra”¹²⁶.



*Orquesta de baile de la zona de Carapungo animando una fiesta de matrimonio. Llano Grande Quito, 2 de julio de 2011*¹²⁷.

¹²⁵ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.

¹²⁶ Testimonio de María Esther Gualoto.

¹²⁷ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

Como se ha podido ver, algunos elementos culturales como la comida, la bebida, la música, la vestimenta han sido modificados; mientras que otros como el pastel de bodas, la decoración, el sorteo de las ligas y el ramo, el brindis, el baile del vals, etc., han sido incorporados a la celebración del matrimonio. Otras costumbres como el “palo ensebado” o los “castillos”, el “quiroaysay” (carrera de los novios), el “levante de los novios” y el “lavado de manos” con ceniza a los recién casados, han desaparecido totalmente:

“Ya nada mismo hay de lo antiguo, todo es moderno, unos hacen más moderno que otros, en cada matrimonio se pueden ver cosas nuevas que así han de ver en otros matrimonios”¹²⁸.



Elementos decorativos de un matrimonio de Cocotog. Barrio Santa Ana de Cocotog,

Como se ha podido evidenciar, la celebración del matrimonio en Llano Grande y Cocotog en la actualidad, está matizada por la mezcla de costumbres del mundo urbano y ciertos elementos tradicionales, los cuales reafirman las características urbano rurales que identifican a estas comunas.

¹²⁸ Testimonio de Etelvina Tufiño. Ama de casa, 66 años de edad. Entrevista. Zámbez, 12 de julio de 2011.

CAPÍTULO III:

MEMORIA HISTÓRICA SOBRE EL CANTO MATRIMONIAL DEL MASHALLA

3.1 Antecedentes:

A lo largo del siglo XIX se fue dando una transición del pensamiento ilustrado hacia el pensamiento romántico, el cual adquirió matices nacionalistas al finalizar el siglo y consolidarse el liberalismo. En la búsqueda de un sentido nacional, artistas e intelectuales volvieron sus ojos al entorno natural y a las expresiones propias del pueblo como: creencias, tradiciones, símbolos. En la pintura y en la narrativa, el nacionalismo se plasmó en el paisajismo, el costumbrismo, las gestas libertarias, el culto a los héroes, temas autóctonos, el rescate de leyendas, canciones y folklor indígenas. Paradójicamente, el romanticismo, mediante un sutil proceso de sublimación, desarrolló una visión idílica y sentimental sobre los indígenas, conceptualización ideológica que buscaba mantener las relaciones serviles y de explotación imperantes¹²⁹.

En la música, la consolidación de la corriente nacionalista, se produjo a raíz de la refundación del Conservatorio de Música de Quito en el año de 1900¹³⁰, y gracias a la llegada al país de los músicos italianos: Domingo Brescia, Pietro Traversari y Enrico Marconi. Esto produjo la búsqueda de nuevas corrientes estilísticas, nuevas propuestas académicas

¹²⁹ Carlos Paladines. Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano. Quito, Banco Central del Ecuador, 1990. Página 370.

¹³⁰ El Conservatorio de Música de Quito fue fundado por primera vez en 1870 durante la segunda presidencia de Gabriel García Moreno, bajo la dirección del músico francés Antonio Neumane. Siete años más tarde, la institución fue clausurada por el Presidente Ignacio de Veintemilla. A principios del siglo XX, Doménico Brescia vino desde Santiago de Chile para dirigir el Conservatorio reabierto durante el gobierno de Eloy Alfaro. Brescia es considerado como el artífice que abrió el sendero del nacionalismo musical en el Ecuador.

para la creación, investigación y difusión de la música ecuatoriana¹³¹. La corriente nacionalista reconoció los valores de la música popular indígena y mestiza. Muchos de los músicos nacionalistas ecuatorianos recopilaron, transcribieron y sistematizaron melodías indígenas, y crearon obras en diversos formatos en los que se hallaba una marcada influencia de la música indígena y mestiza. Fue en este período cuando se realizaron los primeros intentos de sistematización y recolección de tradiciones y cantares populares como el *Mashalla*.

3.2 Referencias históricas sobre el canto matrimonial del Mashalla:

3.2.1 Juan Agustín Guerrero Toro¹³²:

La referencia más antigua sobre el canto matrimonial del *Mashalla* y otras melodías indígenas y populares, han llegado hasta nuestros días gracias a la recopilación y transcripción realizada a mediados del siglo XIX por el músico y pintor quiteño Juan Agustín Guerrero, cumpliendo con el encargo realizado por el naturalista español Marcos Jiménez de la Espada¹³³ de recopilar “todas las melodías indianas y populares” del Ecuador para el

¹³¹ Guillermo Bustos, coord. Enciclopedia del Ecuador. Barcelona, Océano, 1999. Página 663.

¹³² Juan Agustín Guerrero Toro (ca.1818 – 1886). Nació en Quito en un hogar humilde. Fue compositor, pianista, profesor de música, pionero en la investigación histórica de la música ecuatoriana, incursionó en la poesía, en la pintura, fue periodista, crítico y caricaturista. Fue alumno del pianista español Manuel Zaporta, quien probablemente fue contratado para dirigir bandas militares en el país. En 1870, al fundarse el Conservatorio de Música de Quito, fue nombrado subdirector y profesor de piano y teoría. En: Pablo Guerrero; Raúl Garzón. Yaravíes quiteños, música ecuatoriana del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero. Quito, I. Municipio de Quito, Segunda Edición, 1993. Páginas 3 - 5.

¹³³ Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898). Fue nombrado en 1857 integrante de la Comisión Científica del Pacífico. Esta comisión estuvo formada por 6 naturalistas, un taxidermista y un fotógrafo-dibujante que el gobierno español agregó a una expedición naval que envió a tierras americanas en el marco de una contradictoria política panhispanista. El viaje se realizó entre 1862 y 1865, la llegada de la expedición a Quito se produjo en 1865. El objetivo principal que se asignó a la expedición fue la de recoger ejemplares de los tres reinos de la naturaleza para incrementar las colecciones del Museo de Ciencias Naturales de Madrid. En: Leoncio López-Ocón; Carmen María Pérez-Montes Salmerón, eds. Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898) tras la senda de un explorador. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto de Historia, 2000. Página 25.

Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Este pedido lo hizo al despedirse, suplicándole a Guerrero enviar todo el material que pudiera recoger. Estas melodías fueron enviadas algún tiempo después al naturalista español, quien en septiembre 1881 las presentó en el IV Congreso Internacional de Americanistas realizado en Madrid. Dos años más tarde, esta colección de 28 partituras que contiene varios yaravíes, un baile de los indios Quijos, cánticos religiosos muy antiguos, sanjuanitos, un yumbo, un albacito y dos cúxicos (género musical extinguido al menos en su nombre), fue publicada bajo el título de *Yaravíes Quiteños*¹³⁴. Lamentablemente, en la primera edición de 1883 no se reconoció el trabajo de Juan Agustín Guerrero, ni siquiera se lo mencionó como compilador de este material. El legado que Guerrero dejó para las futuras generaciones en este trabajo es invaluable, ya que constituye un referente a través del cual podemos conocer, mediante la escritura musical, parte de la música popular e indígena de la época levantada por el músico más preparado de ese entonces. La obra fue editada por segunda vez en 1993 por el Municipio de Quito, en esta edición el investigador Pablo Guerrero hace notar que estas melodías fueron adaptadas para piano; y que por lo tanto, no garantizan su autenticidad. Aclara además que esta recolección es sólo un acercamiento al mundo sonoro de la época, ya que las muestras fueron tratadas dentro del sistema de pensamiento musical europeo, ajeno a nuestras culturas, cuya música se transmite de manera oral.

Gracias a este trabajo pionero de recopilación y transcripción, conocemos que la música del *Mashalla* fue pautada por primera vez a mediados del siglo XIX, probablemente por Juan Agustín Guerrero; aunque el texto no fue incluido. Esta transcripción fue hecha para piano en la tonalidad de E menor. En referencia a la función social de este canto Guerrero dice: “acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos”¹³⁵.

¹³⁴ Pablo Guerrero; Raúl Garzón. *Yaravíes quiteños, música ecuatoriana del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero*. Quito, I. Municipio de Quito, Segunda Edición, 1993. Página 1.

¹³⁵ Ibid. Página 21.

Transcripción para piano del canto matrimonial del *Mashalla* realizada por Juan Agustín Guerrero¹³⁶:

EL MASHALLA

*Acostumbran a acatarlo los indios en sus casamientos
a manera de consejo a sus hijos*

Recopilación de Juan Agustín Guerrero
mediados del siglo XIX

Piano

6

11

16

20

¹³⁶ Pablo Guerrero; Raúl Garzón. *Yaravíes quiteños, música ecuatoriana del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero. Quito, I. Municipio de Quito, Segunda Edición, 1993. Página 21.

3.2.2 Juan León Mera:

Imbuido por el pensamiento romántico, la postura de Juan León Mera, fue la de hacer que la producción literaria, vuelva sus ojos hacia los objetos naturales, sin desechar los elementos propios y genuinos, y dejar de buscar fuera los parámetros del verdadero arte¹³⁷. Juan León Mera estuvo inmerso en el proceso de pensar en la nación. Su obra debe ser leída como un trabajo fundacional, construido desde un discurso literario en el que la preocupación fundamental gira en torno al descubrimiento y configuración del espíritu de la nación que estaba en proceso de construcción¹³⁸. La obra *Cantares del pueblo ecuatoriano*, reafirmó ese proyecto de nación que para su construcción consideró la incorporación de la tradición popular y vernácula. Hacia 1892, Mera terminó esta recopilación de poesía popular que es considerada una obra pionera del folklore en el Ecuador, pese a su voluntad de adjudicarle al pueblo una idiosincrasia humilde e ingenua a la que hay que orientar y dirigir paternalmente¹³⁹. Agrupó los versos de acuerdo a sus temáticas, clasificó el *Mashalla* bajo la categoría de “versos sentenciosos y morales”. A continuación cito lo que Mera dice sobre este canto matrimonial:

“la composición popular más antigua, a mi juicio, y la más cantada en las bodas especialmente del campo es la intitulada Mashalla, voz quichua que significa *yernequito*. Es larga, y en versos de seis sílabas, de pedestre lenguaje y vacilante armonía. Padres y padrinos de los novios, o más bien a nombre de ellos el cantor obligado de la función, da a los recién casados unos cuantos consejos acerca de la manera cómo han de comportarse en su nuevo estado. El estribillo que se repite después de cierto número de estrofas es:

Mashalla, Mashalla,

Cachunlla, cachunlla,

¹³⁷ Carlos Paladines. Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano. Quito, Banco Central del Ecuador, 1990. Página 370.

¹³⁸ Raúl Vallejo. “Juan León Mera”. En: Araujo Sánchez, Diego. Historia de las literaturas del Ecuador. Vol. 3. Quito, Corporación Editora Nacional, 2002. Página 216.

¹³⁹ IADAP Instituto Andino de Artes Populares. Poesía Popular Andina. Tomo 2. Quito, IADAP. S.f. Página 3.

Esto es:

Yernecito, yernecito,

Nuerita, nuerita,

Esta es la única parte quichua de la composición. Va desapareciendo la manera híbrida usada antiguamente por nuestro pueblo, que alternaba en sus cuartetos versos españoles y quichuas” ¹⁴⁰.

En el mismo estudio introductorio, Mera analiza algunos versos del *Mashalla*¹⁴¹, a los cuales se refiere como “uno de los más vulgares y antiguos de los cantares de nuestro pueblo”. Considera que estos versos hablan sobre la sencillez y moralidad del pueblo, y de las formas de vida doméstica. Señala que si bien no son versos creados poéticamente, no se puede afirmar que carezcan de sensatez y de un espíritu de moralidad propia de todo pueblo cristiano¹⁴²; para Mera, el retrato moral del pueblo está en sus coplas.

En propias palabras de Juan León Mera, cito su análisis sobre el contenido de los versos del *Mashalla*:

“La madre de la novia se presenta y hace como que busca a su hija, y el cantor, que es regularmente el mismo que tañe el arpa, comienza:

Señores, muy buenos días;

Alabado sea Dios

Al noble auditorio

Le pido atención.

¹⁴⁰ Juan León Mera, comp. Antología ecuatoriana: Cantares del pueblo ecuatoriano. Quito, 1892. Páginas V-VI.

¹⁴¹ Ver en anexos la transcripción completa de los versos del *Mashalla* recopilados por Juan León Mera.

¹⁴² Juan León Mera, comp. Antología ecuatoriana: Cantares del pueblo ecuatoriano. Quito, 1892. Página XVIII.

Por acá, señores,
Se me ha noticiado
Que una hijita mía
Se me ha cautivado

Al fin ya te encuentro
Aunque cautivada;
Me has dejado sola,
Oh mi prenda amada!

Después de esta manifestación de pena, harto justificada en verdad, pues en los matrimonios de nuestro pueblo, salvo raras excepciones, la mujer se lleva la peor parte, siguen los consejos:

Pues ya te has casado,
Tendrás razón,
Ahora cumplirás
Con tu obligación.

En el santo estado
Que elegisteis vos,
Marido y mujer
Serviréis a Dios.

Este duro nudo
No es fácil cortar;
Sólo el Dios del cielo
Lo ha de remediar.

Tras estas generalidades, entre la madre en lo menudo y cotidiano de la vida:

Hijita querida,
Te quiero advertir
Que sólo a tu esposo
Tienes que servir.

Todas las mañanas
Has de madrugar
A ver la cocina,
Darle de almorzar.

Cuando va al trabajo
Fatiga a sufrir,
Con el desayuno
A buena hora has de ir.

Todos los domingos

Ligerita acude

Con la ropa limpia

Para que se mude.

Como una balanza

Te has de manejar,

Para que tu esposo

No tenga que hablar.

Siguen unos cuantos otros consejos llenos de prudencia, que pudieran servir no sólo a las novias del pueblo, sí que también a muchas de las encopetadas de la aristocracia. Luego la plática se dirige al novio:

Hijito de mi alma,

Te voy a advertir

Que a San José igual

Procures vivir.

Ya que eres mi yerno,

Te voy a encargar

Que a mi amada hijita

Me la has de estimar.

Como hombre prudente

Te manejarás,

Y cualquiera yerro

Le dispensarás.

Como mujer débil

Ella puede errar;

Con palabras suaves

Le has de amonestar.

Viene en seguida un encargo a los padrinos, que con su buen ejemplo deben aleccionar a sus ahijados; y por remate un diálogo de despedida entre la madre y la hija, y la bendición a los recién casados.

En estos versos por extremo curiosos, hay, pues, una pintura fiel de una de las fases de la vida de nuestro pueblo, especialmente del aldeano, como en todas partes más sencillo e inculto, más inocente y dócil que el de las ciudades¹⁴³.

3.2.3 Segundo Luis Moreno:

El primer musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno¹⁴⁴, también transcribió el *Mashalla*, en su libro *La música en el Ecuador*. Define a este canto como un **yaraví** cuyo título significa

¹⁴³ Juan León Mera, comp. Antología ecuatoriana: Cantares del pueblo ecuatoriano. Quito, 1892. Páginas XVI – XVIII.

¹⁴⁴ Segundo Luis Moreno Andrade (Cotacachi, 1882 – Quito, 1972) Fue musicólogo, compositor y director de banda. En el Conservatorio Nacional de Música de Quito estudió clarinete con Agustín Henríquez hasta 1913. Con el director de la institución, Domingo Brescia, estudió fagot, teoría musical, estética y composición. Hacia 1909 empezó a compilar música indígena y popular con fines

yernito, que canta la madre de cualquiera de los novios al terminar el primer día de las bodas matrimoniales. Moreno señala que no conoció la letra quichua de esta melodía, pero que en castellano existía una serie bastante larga de versos que son una enumeración y recuerdo de los recíprocos deberes conyugales a los que quedan sujetos los recién casados como esposos y futuros padres¹⁴⁵. Al final de cada estrofa, según la descripción de Moreno, la concurrencia que hacía el papel de coro (como en la tragedia griega) cantaba: *Mashalla, mashalla; cachunlla, cachunlla*. Señala que está compuesta en modo menor como todos los cantares profanos y las danzas indígenas de esta región y que su carácter melancólico, se profundiza debido al consumo de bebidas fermentadas¹⁴⁶. Moreno transcribe la línea melódica en la tonalidad de G menor y con ligeras diferencias rítmicas en relación a cómo la transcribió en su momento Juan Agustín Guerrero.¹⁴⁷

compositivos, los cuales usó más tarde para sus trabajos histórico-musicales. Es considerado pionero en la investigación musical en el Ecuador. Pertenece a la primera generación de compositores nacionalistas, quien además teorizó sobre el nacionalismo musical ecuatoriano. Escribió importantes obras entre las que se destaca: *La música en el Ecuador* (en tres tomos, dos inéditos). Empezó a escribirla desde 1930 y la terminó hacia 1952; sin embargo, sólo se publicó el primer tomo en 1972, año de su muerte. La obra contiene una serie de danzas indígenas y cantos populares. En: Pablo Guerrero. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo II. Quito, CONMUSICA, 2004-2005. Páginas 928-937.

¹⁴⁵ Pablo Guerrero. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo II. Quito, CONMUSICA, 2004-2005. Página 893.

¹⁴⁶ Segundo Luis Moreno. La música en el Ecuador. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Segunda edición, 1996. Página 18.

¹⁴⁷ Ibid. Página 17.

MASHALLA

Recopilación de Segundo Luis Moreno
siglo XX

Allegretto

Pues ya tehas ca - sa - do, ten - drí - as ra - zón; aho - ra cum - pli -

7 rás ____ con tuo - bli - ga - ción ____ En el san - toes - ta - do quee - le - gis - teis

13 vos, ma - ri - doy mu - jer ____ ser vi - réis a Dios. ____

3.2.4 Otras referencias sobre el Mashalla:

El folklorista Paulo de Carvalho Neto menciona que el pintor francés Ernest Charton¹⁴⁸ presenció un casamiento en Quito en 1862, de esta experiencia habló vagamente sobre “las coplas alegres en honor de los recién casados”, Carvalho Neto en su obra *Diccionario del Folklore Ecuatoriano* asegura que debió tratarse del *Mashalla*. Así mismo, señala que los franceses Marguerite y Raoul D’Harcourt en su obra *La musique de Incas et ses survivances* escrita en 1925 donde hay partituras e información sobre la música de Perú, Bolivia y Ecuador, transcribieron la música del *Mashalla* cambiándole de tonalidad pero sin texto. Los

¹⁴⁸ Ernest Charton de Treville (Sens, Francia, 1816 – Buenos Aires, 1878). En 1849 durante su primer viaje al Ecuador se radicó un tiempo en Quito donde dirigió el Liceo de Pintura "Miguel de Santiago". Su segunda visita a Quito la realizó en 1862. En: Pérez Pimentel Rodolfo. Diccionario Biográfico del Ecuador. Internet. www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/c11.htm Acceso: (23 de noviembre de 2011).

D'Harcourt anotaron que “el Mashalla es cantado por el padre indio en ocasión de la nupcias de sus hijos, a manera de consejo”¹⁴⁹.

Darío Guevara por su parte, en su libro *Presencia del Ecuador en sus cantares* publicado en 1954, recopiló 37 cuartetos del *Mashalla*; es decir, 25 cuartetos menos de las 62 que recopiló Juan León Mera. Guevara se refiere al canto matrimonial como “una dramatización epitalámica¹⁵⁰ que se desarrolla al son de una música triste que se diluye como narcótico entre los asistentes, para reventar la paradoja del buen humor”¹⁵¹.

El investigador Pablo Guerrero, en la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* señala que en la década de los años cuarenta el Dúo Benítez Ortiz grabó una versión del *Mashalla* en ritmo de tonada para la RCA VICTOR¹⁵² (versión que lamentablemente no he logrado ubicar).

Los investigadores Piedad y Alfredo Costales, citados por el investigador musical Mario Godoy en su libro *Breve Historia de la música del Ecuador*, al referirse al *Mashalla* dicen:

.....”música y canto, consejos y enseñanzas sociales; descripción de pautas de comportamiento que la comunidad trasmite oralmente por medio de sus paquis o cantores.....El mashalla siembra en el corazón de las personas las mutuas obligaciones familiares y de comunidad, recordando, levantando el “bulu” o pueblo, las obligaciones tradicionales que se contraen al atarse al destino de la pareja. En el canto del mashalla y canchulla, la comunidad se vuelve vieja y sabia, maestra en lo humano,

¹⁴⁹ Pablo Guerrero. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo II. Quito, CONMUSICA, 2004-2005. Página 893.

¹⁵⁰ Composición poética del género lírico, en la celebración de una boda.

¹⁵¹ Paulo De Carvalho Neto. Diccionario del Folklore Ecuatoriano. Tratado del folklore ecuatoriano I. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964. Página 287.

¹⁵² Pablo Guerrero. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo II. Quito, CONMUSICA, 2004-2005. Página 895.

en lo histórico y en lo social. El Mashalla es otro de los grandes cantos de la vida, quizá el que con mayor fuerza salva a la comunidad del olvido”¹⁵³.

En un contexto más actual, el antropólogo Marcelo Naranjo, en su trabajo etnográfico sobre la *Cultura Popular del Ecuador* en los tomos de la provincias de Imbabura, Chimborazo y Pichincha, hace referencia a los cantos matrimoniales como el *Mashalla*, que era interpretado a capela en tono de yaraví¹⁵⁴. Su análisis sobre esta tradición se enmarca dentro de la antropología cultural. Señala que este canto refleja las concepciones de género vigentes en la comunidad, las expectativas en torno a sus miembros y las sanciones sociales para quienes no las cumplan.

En la provincia de Pichincha, Naranjo señala haber tenido información del canto del *Mashalla* en El Tingo, Alangasí, Píntag (Valle de los Chillos), Checa, Pifo (valle de Tumbaco) y Calderón (al norte de Quito), zonas de la provincia donde la influencia indígena es más marcada¹⁵⁵. Naranjo manifiesta que el *Mashalla*, ritual de bodas tradicionalmente indígena, tenía bastante acogida. En cada pueblo había una persona que conocía el canto, siendo obligación de los padrinos conseguirlo para el matrimonio. El cantor decía “mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla” y el resto de invitados respondía con la misma frase; luego seguían los versos¹⁵⁶.

En la comunidad de Pesillo, provincia de Imbabura, Naranjo registró la costumbre de cantar el *Mashalla* antes del amanecer. Luego de la ceremonia matrimonial, los padres de los

¹⁵³ Mario Godoy Aguirre. Breve historia de la música del Ecuador. Quito, Corporación Editora Nacional, 2005. Páginas 54-55.

¹⁵⁴ Marcelo Naranjo, coord. Chimborazo. La cultura popular en el Ecuador. Tomo X. Cuenca, CIDAP, 2004. Página 316.

¹⁵⁵ Marcelo Naranjo, coord. Pichincha. La cultura popular en el Ecuador. Tomo XIII. Cuenca, CIDAP, 2007. Página 251.

¹⁵⁶ Ibid. Página 255.

novios piden a los padrinos que canten a los novios el *mashasha* para alabar a los novios¹⁵⁷. En el proceso de esta investigación conocimos que en la actualidad, la costumbre de aconsejar a los novios con el canto del *Mashalla* aún se mantiene en Quichinche y Yambiro, pequeñas comunidades cercanas a Otavalo, donde un cantor indígena acompañado de arpa canta para los novios que permanecen hincados mientras cada uno de los asistentes se acerca para darles su consejo. Este ritual, según la entrevistada, dura más de una hora. Es curioso que la persona que nos hizo este relato, al describir el ritual no lo llamó por su nombre, pues indicó que nunca había escuchado el término *Mashalla*¹⁵⁸.

3.3 El ritual del Mashalla en la memoria de Llano Grande y San José de Cocotog:

Al anochecer, a partir de las seis de la tarde, empezaba el ritual del *Mashalla*. Según una descripción de Manuel Espinosa, los padrinos eran los encargados de llevar la voz y todos en coro y alrededor de los novios repetían: “mashalla, mashalla; casulla, casulla”. En algunas comunidades de este sector, al llegar la noche se acostumbraba a despojar de la ropa a los novios, seguidamente los padrinos encerraban a la pareja en una habitación colocando un candado o a algún vigilante en la puerta; mientras tanto los padres, parientes e invitados entonaban el *Mashalla* frente a la habitación de los novios y en torno a un patio, llevando velas en sus manos¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Marcelo Naranjo, coord. *Imbabura. La cultura popular en el Ecuador*. Tomo V. Cuenca, CIDAP, Segunda edición, 2002. Página 114.

¹⁵⁸ Testimonio de María Andrango. Indígena otavaleña, 38 años de edad. Entrevista, Quito, 6 de agosto de 2010.

¹⁵⁹ Manuel Espinosa Apolo. *Pueblo repentino: historia local de Calderón*. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2005. Página 188.

El maestro Mesías Carrera¹⁶⁰, investigador de la música de Zámiza, describe el rito del *Mashalla* de la siguiente manera:

“Al menos de lo que yo he visto el Mashalla era más o menos a las 6 y 30 o 7 porque ya era hora de ir a acostarse, era la hora de la primera noche de la unión física. Después del canto iban a acostarse. La gente se ponía en círculo para el Mashalla, en el patio, en ese tiempo aunque las casas eran de paja o de adobe, los patios eran grandes. Junto a los novios se ponían los padrinos y la persona que sabía el canto se ponía en la mitad de los novios. La persona que cantaba podía ser pariente o no, pero era el que conocía la letra ya que todo era en quichua. Esa música ha de haber salido desde los más antiguos, porque yo tendría unos 6 o 7 años cuando me acuerdo. A mi modo de ver, él era la persona más importante en ese momento porque él conocía las costumbres, la historia y el canto, porque el Mashalla era un consejo filosófico, que daban los que habían tenido experiencia para decir a los novios qué es lo que tienen que hacer cuando se casen, cómo deben proceder. Era el consejo que daban en su lenguaje la raza indígena. He visto muchas veces el Mashalla no solo aquí en la región, sino también en Cocotog, en Zámiza, en El Inca, en Alvaropamba, en Nayón. El Mashalla no era solamente un acto cultural ni social, sino espiritual. Los asistentes llevaban velas porque iban a alumbrar a los novios para que sean felices. Los familiares hacían la circunferencia alrededor de los novios y los padrinos, es una forma de manifestar que ellos están de acuerdo con los novios y que quieren estar juntos, los que sabían el canto cantaban y los que no solo bailaban dando la vuelta. La persona cantaba a capela, los familiares a cada estrofa pronunciada contestaban todos en coro: Mashalla, Mashalla; jachunlla, jachunlla llegando a ser un acto muy solemne. Terminado el Mashalla los novios eran recluidos en un cuarto donde dormían esa noche. El padrino les ponía candado y la llave se guardaba hasta el siguiente día”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Manuel Mesías Carrera Carvajal (Zámiza, 1923) compositor, investigador y director de banda. Fue alumno de Rafael Navas, Miguel Jaramillo, Julio Dávalos y de Segundo Luis Moreno. Ha publicado varios libros sobre la historia de la música en la parroquia de Zámiza.

¹⁶¹ Testimonio de Mesías Carrera.



“Indios zambiceños anunciando una fiesta”. Acuarela atribuida a Ernest Charton, siglo XIX¹⁶².

Manuela Resurrección Álvaro, una de las comuneras más ancianas de Cocotog, relata el rito del *Mashalla* de la siguiente manera:

“Al otro día, ya para mañana tarde ahí es la Mashalla, en ese tiempo nunca casaban sábado, ahora es sábado, antes domingo casaban, lunes era Mashalla. Mashalla hacían con esperma ya de noche todo alrededor de la casa cantando, dando la vuelta, así todo alrededor de la casa. Cada cual familiares con esperma así chiquita, los novios iban primero con los padrinos y todos los acompañantes así como en procesión con velas. No me acuerdo quien era el que cantaba, ya no ha de haber ahora. Solo la voz nomás, cada estrofa que cantaban quedaba silencio y ahí era la caja (tambor) tan, tan, tan con el pingullo. Y de ahí acabando de dar la vuelta hacían hincar a los novios en la puerta ya para despedir y salir y daban bendición todos familiares, papá, mamá, abuelos, abuelas, hermanos mayores tanto de la novia, tanto del novio. Así cada que daba bendición era la caja y pingullo hacían sonar así tan, tan, tan, quedaba silencio vuelta otro daba la bendición ahí vuelta lo mismo hacía sonar la caja y vuelta otro cada que daba bendición y daba consejo: darás cocinando, darás lavando para algo has metido, no vas a estar sin cocinar, sin lavar, matando de hambre al marido, chuta como daban consejo! No estarás enojando mucho, este matrimonio es hasta la tumba, no es de separar de un momento al otro, así le daban consejo. Dando bendición cada cual daba consejo, chuta como

¹⁶² FONSAL. Imágenes de identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX. Quito, FONSAL, 2005. Página 452.

demoraba eso casi dos horas, pobres novios hincados hinchados las rodillas eso sabían estar; pero eso después de que dieron vuelta a la casa ya para salir. Y lo mismo en casa del novio para entrar, en casa del padrino lo mismo daban consejo, así era el matrimonio

«163

A continuación transcribo el relato de María Isabel Collahuazo, que nos compartió su propia experiencia sobre el *Mashalla*:

.....”De ahí a las siete de la noche ya es la mashalla. Yo me casé con una banda de Llano Grande el músico mayor de la banda es el que cantaba, él tenía el cuaderno y él iba cantando la mashalla. La banda acompañaba todo el día desde que sale de la casa de la novia, hasta de noche es contratado con todo mashalla, tocaban los de la banda y el señor cantaba, en toda la mitad de la bomba el quedaba parado y cantaba, lindo era..... El novio y la novia van con su esperma, el padrino tiene que dar las espermas. Una espermita así grande de blanco se le tiene la novia y tiene el novio, la pareja va dando la vuelta así todo el patio, yo me casé aquí en esta casa de acá arriba de mis suegros (suegros); entonces ahí el novio y la novia van con su esperma adelantando y la gente con su espermita pequeña, ellos también dan la vuelta cantando, cantando con lo que oían al músico mayor que cantaba entonces van dando la vuelta, dando la vuelta, así cantando..... Yo medio me acuerdo que decía mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla, pero a mí me venía las lágrimas, yo me emocioné y lloraba, mi mamá, mi papá y mis hermanas también lloraban.

Entonces ahí viene el augurio que dicen cuando la novia va a ser feliz; no sé, será la tradición, no sé, pero a mí me ha salido como verídico no? Cuando yo me daba la vuelta con la esperma y cuando la banda iba tocando y la gente cantando, increíble ese rato me llovió y ahí me decían mis tías y mis tíos, de allá de Llano Grande era mi mamá: verás mijita con tu marido no has de gozar, verás algún día te has de quedar sola, y en verdad.....hace siete años me he quedado sola, mi marido se consiguió otra mejor que yo y se fue. A los 34 años de casados me fue abandonando con 4 hijos y se fue....Entonces la lluvia fue un mal augurio para mí, así decía la gente antigua, a veces no sé si creer o no creer, pero ya le digo, llovía, así me pasó.

¹⁶³ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango.

Entonces de ahí ya cuando acaba un cuaderno que tienen ellos entonces ya acaba la Mashalla, de ahí vuelta la banda toca otra música tradicional para bailar, entonces se baila el novio y la novia y los familiares, entonces los novios tienen que entrar al cuarto donde van a dormir. Después que de canta el mashalla van llevando a la cama, le hacen acostar a la novia y al novio y les dejan hasta mañana”¹⁶⁴.

Según algunos testimonios, hace aproximadamente cuarenta años, la Banda Santa Cecilia de Llano Grande difundía el canto del *Mashalla* en los matrimonios de toda la zona. La banda fue fundada en 1960, la mayor parte de sus integrantes eran trabajadores del Municipio de Quito que prestaban sus servicios en el barrido de calles, recolección de basura, en parques y jardines y en obras públicas. Lamentablemente esta agrupación musical desapareció debido a un accidente de tránsito ocurrido en 1994, cuando regresaban de participar en un encuentro interparroquial de cultura organizado por el Municipio de Quito. En el accidente fallecieron alrededor de 50 personas, se perdió todo el instrumental de la banda y la vida de la mayoría de los músicos¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Testimonio de María Isabel Collahuazo, 62 años de edad, comunera de San José de Cocotog. Entrevista. Barrio de Santa Ana, Cocotog, 12 febrero de 2011.

¹⁶⁵ Myriam Navas Guzmán. El alma de la fiesta, bandas de pueblo de Quito. Quito, Museo de la Ciudad, 2011, Página 79.



Notas de prensa sobre el accidente de tránsito en el que fallecieron la mayoría de los músicos de la Banda de Santa Cecilia de Llano Grande¹⁶⁶

Tan sólo seis integrantes sobrevivieron al accidente, dos de ellos son los músicos que cantaban el *Mashalla*: Vicente Simbaña y Pedro Tasiguano quien en la actualidad tiene 72 años y aún toca el barítono.

¹⁶⁶ Diario El Comercio, 12 de septiembre de 1994. Página A-1.



Pedro Tasiguano, músico mayor de la Banda de Santa Cecilia de Llano Grande.

Llano Grande, marzo de 2010¹⁶⁷.

Don Pedro Tasiguano señala que Vicente Muzo Tasiguano y José Manuel Guachamín, que también eran integrantes de la banda, interpretaban el canto antes que él y su compañero Vicente Simbaña. Don Pedro afirma que, además de la banda de Llano Grande, había un guitarrista cuyo nombre ya no recuerda, que también interpretaba el *Mashalla*:

“Ya se murió el que cantaba, había un muchacho no me acuerdo el nombre, él en realidad era famoso para cantar la Mashalla con guitarra. Así cuando iban a casar y no ocupaban la banda, entonces él iba con la guitarra y cantaba él”¹⁶⁸.

A continuación transcribo la descripción sobre el ritual del *Mashalla* según Don Pedro Tasiguano:

“Antes era una tradición la Mashalla, esa tradición era con la condición de darle consejo francamente al novio y a la novia. Los padrinos son los que hacen casar a uno y ellos son los que tienen que dar consejo. Verá en la mañana se casaban y en la tarde a las 6 o 7 se hacía Mashalla.

¹⁶⁷ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

¹⁶⁸ Testimonio de Pedro Tasiguano, músico mayor de la actual Banda Santa Cecilia de Llano Grande, 72 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 13 marzo de 2011.

Verá la costumbre era así: iban a hacer levantar a la novia, al novio, el padrino era encargado de andar de casa en casa, después del matrimonio entrábamos a la casa de la novia, nosotros toca y toca y la gente baila y baila, entonces como a nosotros ya nos han dicho que hagan la Mashalla, entonces nosotros teníamos que buscar a los novios y a los padrinos, entonces pedíamos las espermas, entonces se ponían a la fila los novios, los padrinos, los dos cantantes de la banda, los que interesaban cogían las velas y nos dábamos la vuelta la casa como procesión, cantando y dando la vuelta, hasta cuando se acaben todas las estrofas, así se hacía la Mashalla. La banda no se movía, sino la gente, los acompañantes y los novios. La gente daba la vuelta con las velas nomás oyendo lo que nosotros dábamos consejo. Verá, por ejemplo nosotros cantábamos una estrofa y de ahí otra estrofa tocaba la banda, una estrofa cantamos nosotros y otra estrofa toca la banda.

Acababa la Mashalla nosotros decíamos: señores padrinos, señoras madrinas cojan a los novios y háganles acostar, entonces les llevaban a hacer acostar en un cuarto, les dejan haciendo cobijar hasta mañana en la mañana, hasta la hora que vaya el padrino, la novia el novio tienen que estar acostados. De ahí les hacen levantar y preparan una olla o lo que sea con candela y ceniza con eso les hacen lavar las manos al novio y a la novia ya después les hacían lavar con jabón y ya empiezan a tomar, a brindar chicha, a brindar comidita, se ponen a bailar y la banda sigue tocando.

A nosotros después de la Mashalla nos entregaban un balde de chicha y una botella de trago por haber dado consejo a ellos. Al otro día a nosotros nos hacían levantar el padrino, venía con chicha y trago para que nosotros sigamos tomando y tocando, nos daban de comer¹⁶⁹.

Pedro Tasiguano y Miguel Ángel Muzo, músicos populares de Llano Grande, afirman conocer que el canto del *Mashalla* se originó en la Banda de Músicos de Llano Chico (parroquia ubicada entre Llano Grande y Cocotog):

“La mashalla, nosotros entendemos que es originaria del sector de Llano Chico, porque ahí había habido más antes la banda de músicos. La banda de Llano Grande se forma aquí en el año 59 más o menos, se forma ya más organizadamente en el año 60 y la primera participación de ellos había sido en un matrimonio precisamente donde habían

¹⁶⁹ Testimonio de Pedro Tasiguano.

hecho casar a una pareja en ese tiempo que se llamaba Pedro Guamán y la novia Dolores Tasintuña; entonces ahí habían comenzado haciendo la mashalla. Pero ellos habían sido inculcados por un maestro que ha sido de la banda de Llano Chico, entonces la letra no es originaria de Llano Grande, nosotros aquí en Llano Grande conocemos que les instruyen la gente de Llano Chico”¹⁷⁰.

“Lo que yo sé es que la letra es sacado propiamente de la banda de Llano Chico, ellos han sido los autores primeros de la mashalla que le llamamos; pero eso si no sé si los autores habrá, ya con la edad ya nos coge, ya nos vamos.....el escrito vino de Llano Chico, de ahí habían traído.....”¹⁷¹.



“Banda de Músicos de Llano Chico”, s/f.¹⁷²

Afirmar que los músicos de la banda de Llano Chico son los autores del *Mashalla* no es acertado; sin embargo, los testimonios presentados sí permiten inferir que esta banda, que data de finales del siglo XIX¹⁷³, siendo una de las agrupaciones más antiguas en su género de la zona cultural a la que nos referimos, con seguridad debe haber interpretado el

¹⁷⁰ Testimonio de Miguel Ángel Muzo. Cantor del Mashalla en Llano Grande, 57 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 26 de febrero de 2011.

¹⁷¹ Testimonio de Pedro Tasiguano.

¹⁷² Manuel Espinosa Apolo, ed. *Llano Chico. Memoria histórica y colectiva*. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 2007. Página 151.

¹⁷³ Ibid. Página 151.

Mashalla y, consecuentemente haber difundido el canto en esta zona. Manuel Espinosa, en su trabajo sobre la memoria histórica de Llano Chico, recoge testimonios de algunos ex integrantes de esta banda quienes señalan que “los mismos músicos tocaban y cantaban” canciones que estaban de moda alrededor de la década de los años cuarenta¹⁷⁴.

Otra referencia sobre la interpretación del *Mashalla* hace cuarenta años, nos la dio un acordeonista originario de Carapungo que solía acompañar a los cantores, al respecto señaló lo siguiente:

“Hace 40 años aproximadamente yo tocaba el acordeón, yo aprendí a tocar el acordeón de oído como se dice y algunas veces yo acompañaba a unos mayores que cantaban el mashalla, yo sé la música, pero eso si, los versos nunca aprendí. Es una canción para consejo al novio de cómo debe mantener a la novia y de cómo la novia debe atender al novio. Algunos cantaban con banda, pero el propio grupo, como decir lo típico es con guitarra, arpa, acordeón y saxofón”. Ahí yo veía que les hacían bailar a los novios, al novio cargado maíz y la novia un pondo de chicha, después les llevaban a hacer acostar, el padrino dejaba un delegado cuidando hasta el otro día. Tomaban el Api, lo que dicen también champús”¹⁷⁵.

Este último testimonio nos permite inferir que otra de las formas de interpretar el *Mashalla*, además de la banda, el pingullo y el tambor; era con acordeón, instrumento que, según el investigador Mario Godoy, fue un introducido en el Ecuador a comienzos del siglo XX y popularizado en la década de los años cuarenta y cincuenta¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Manuel Espinosa Apolo, ed. Llano Chico. Memoria histórica y colectiva. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 2007. Página 152.

¹⁷⁵ Testimonio de Andrés Simbaña, 78 años de edad. Ex músico, propietario de una orquesta de baile de Carapungo. Entrevista, Llano Grande, 2 de julio de 2012.

¹⁷⁶ Mario Godoy, compositor e investigador musical. Entrevista vía correo electrónico, 14 de noviembre de 2011.

CAPÍTULO IV:

EL RITUAL DEL MASHALLA EN EL CONTEXTO ACTUAL

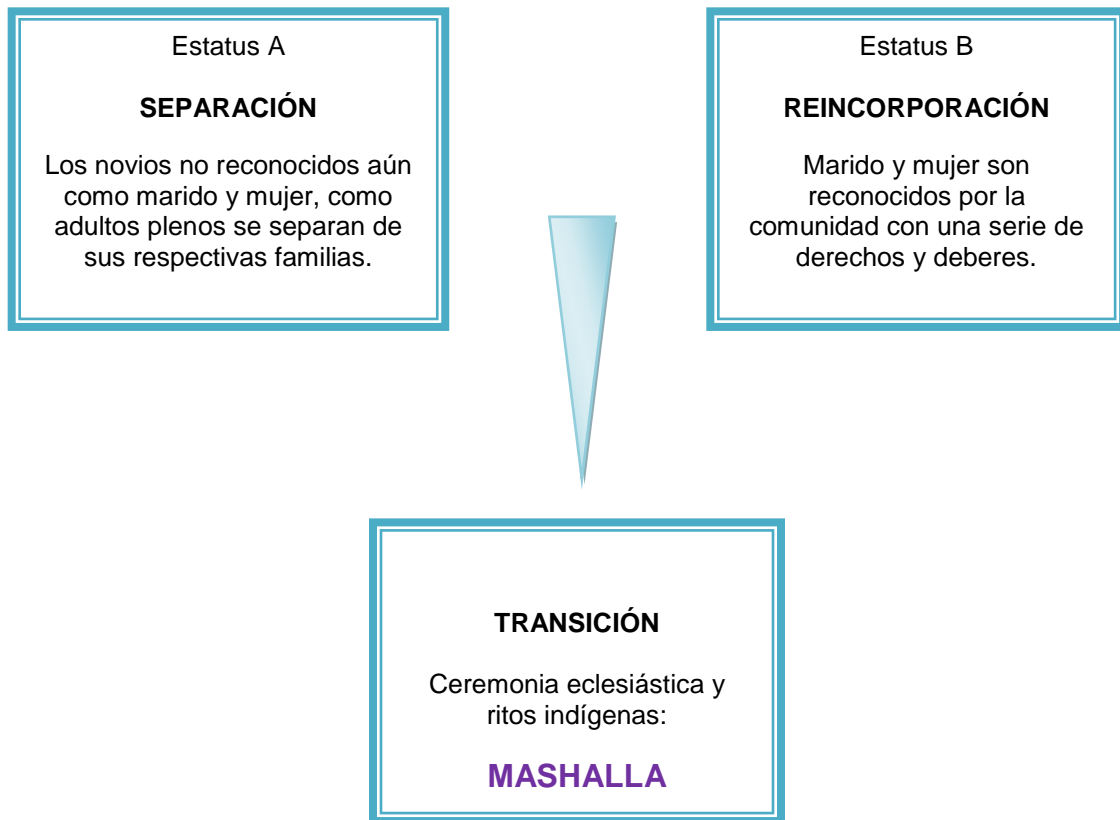
4.1 El Mashalla desde el punto de vista ritual:

Como Martín Lienhard lo señala, el ritual en términos de la comunicación se entiende como una especie de texto, un mensaje multimedial que uno o varios emisores transmiten a uno o varios receptores. La transmisión del mensaje supone la existencia de un canal o medio llamado ritualidad y de un sistema de normas compartidas por los emisores y los receptores para la codificación y la decodificación del texto ritual. El acto ritual se realiza en un contexto temporal, espacial, social y cultural que determina, en buena medida, el sentido que se le pueda atribuir¹⁷⁷. Es así que, el canto del *Mashalla* es el medio o el canal a través del cual los emisores, en este caso los padres y padrinos, transmiten a los receptores, es decir a los recién casados, una serie de consejos convenidos tácitamente por la comunidad sobre cómo se deben comportar al asumir este nuevo rol de marido y mujer y lo que la comunidad espera de ellos; no olvidemos que los ritos de paso, los cuales marcan la transición de un estado social a otro, dan cuenta de los valores y normas socioculturales de un colectivo.

Philip Bock, citado por Yáñez del Pozo, señala que todo rito de transición supone tres etapas en los momentos críticos de la vida: separación, transición, reincorporación¹⁷⁸:

¹⁷⁷ Lienhard, Martín, coord. "Los rituales, su observación y su (re) interpretación: perspectivas". En: Ritualidades latinoamericanas, un acercamiento interdisciplinario. Madrid, Iberoamericana, 2003. Página 15.

¹⁷⁸ Yáñez del Pozo, José. Runa Yachai, socialización infantil y lógica de subsistencia en los pueblos indígenas del Ecuador. Abya-Yala. Quito, 2003. Página 139.



El *Mashalla* ocurre en el momento simbólico de la “transición”, etapa que marca el acceso de los novios a un nuevo estado, el de adulto, con el cual acceden a la sexualidad, a la fecundidad, a la vida en familia y a las responsabilidades. El momento simbólico, social y material constituye la fiesta. Luego de celebrada la ceremonia eclesiástica, tras la separación de los novios y sus familias, vienen: la bendición de los padres, las lágrimas y los consejos transmitidos mediante el canto ritual del *Mashalla*.

4.2 El Mashalla analizado desde la literatura popular:

La literatura popular constituye una expresión artística propia de las sociedades orales, tiene un tiempo histórico y un espacio muy propios. Aunque generalmente se la asocia con el mundo rural, no quiere decir que no exista en el mundo urbano. Sus temas abordan

patrones establecidos como el amor y sus implicaciones, consejos y advertencias, burlas y desdenes. La poesía popular está caracterizada por la oralidad, la anonimia, la simbiosis con la música popular, el apego a una métrica más o menos estricta, la funcionalidad y la tradición¹⁷⁹. En el *Mashalla* se sintetizan todas estas condiciones que caracterizan a la poesía popular.

En cada matrimonio en que es cantado, el *Mashalla* se re-crea; así su texto va variando, pues al igual que cualquier otra poesía popular, el *Mashalla* está hecho para ser escuchado y no leído. Sólo en el momento en que el canto es interpretado y escuchado, cobra sentido. Su carácter oral no excluye que en algunos casos los versos se hayan plasmado en papeles que se han pasado de unos a otros. Los cantores del *Mashalla* manifiestan que tienen o tuvieron los versos escritos, ya que ocasionalmente, el papel funciona como un recurso para ayudar a la memoria del intérprete. Al respecto, transcribo los testimonios de los intérpretes del canto:

“Cantaba yo, cantaba un compañero que se llama Vicente Simbaña que vive por allá por Chillogallo ahora, con él cantábamos; entonces como el compañero ya está de edad y yo también estoy de edad, hemos botado el papelito ese. Ya digo, yo tengo la letra pero no sé dónde estará....el escrito vino de Llano Chico, de ahí habían traído, como le digo los fundadores de la banda habían traído, entonces ellos me dieron la letra a mí para que aprenda a cantar, entonces yo siempre cantaba con el otro compañero”¹⁸⁰.

“Empecé haciendo la mashalla yo con mi hija que se casó en el año 2001, entonces comencé con ella. A partir de ahí yo hice mi propia letra porque yo no conocía la letra, yo más o menos si me orienté porque escuché alguna vez, como le contaba cuando se casó la hija de un integrante de la banda (de Llano Grande)..... Sé que hay uno en Cocotog que sabe más términos que yo, bueno yo hice mi letra propia pero realmente estaba un poco desconociendo lo que es, pero yo no conocía, yo no tenía el material, entonces más o menos como escuché alguna vez, escribí algo parecido y después cuando yo

¹⁷⁹ IADAP Instituto Andino de Artes Populares. Poesía Popular Andina. Tomo 2. Quito, IADAP. S.f. Páginas 2-4.

¹⁸⁰ Testimonio de Pedro Tasiguano, músico mayor de la actual Banda Santa Cecilia de Llano Grande e intérprete del Mashalla, 72 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 13 marzo de 2011.

conocí la letra, la original entonces yo fui haciendo un poquito arreglos, un poquito ordenando las estrofitas, las oraciones para que haya armonía más que todo y hasta lógica. Entonces la mashalla se compone de 16 estrofas y yo aumenté más y se hizo 21 pero el papel se me perdió.....En un matrimonio me acuerdo que una señora de aquí me dijo: pero así no es la mashalla, vos te estás inventando. Como ella era la viuda de uno de los que se murió en el accidente de la banda de Llano Grande me dijo que el marido tenía el cuaderno. Ella me dijo yo te presto, entonces me prestó y corrí a sacar copias”¹⁸¹.

“De cada canción que voy interpretando me queda una (estrofa o verso), de una de esas de las que me queda, esa le pongo a un ladito..... lo que saco es de acá y ese pedacito que me quedó le pongo acá, voy poniéndole en ese espacio vacío que me queda, entonces así voy haciéndole largo el tema, porque ese tema debe durarse siquiera una hora, o dos horas porque se canta al hombre y a la mujer. Siempre canto la misma letra aunque a veces me quiere salir otra cosa, entonces ahí es cuando tartamudeo, pero no es que me trate de inventar, pero si algo me sale mal yo le arreglo un poco”¹⁸².

El anonimato es otro rasgo que caracteriza al canto del *Mashalla*; algún momento alguien creó la música y los versos; pero el rastro del autor y del compositor inevitablemente se perdió en el tiempo. No obstante, en el contexto social donde se reproduce, recepta y conserva el *Mashalla*, no importa el autor, sino la funcionalidad del canto. El carácter anónimo de la poesía popular no está en su génesis sino en su práctica; tampoco en su producción, sino en su consumo. De ahí que la autoría de determinado texto puede ser atribuida a cualquiera sin mayor sustento, es por eso que en el imaginario de los cantores de Llano Grande, el *Mashalla* se originó en la banda de Llano Chico.

El carácter anónimo y la posibilidad de recrear el canto pueden generar apropiaciones, como el caso del cantor de Cocotog que asume el texto como de su exclusiva autoría:

¹⁸¹ Testimonio de Miguel Ángel Muzo. Cantor del Mashalla en Llano Grande, 57 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 26 de febrero de 2011.

¹⁸² Testimonio de Ramiro Loachamín, músico popular, cantor del Mashalla. Barrio Jesús del Gran Poder de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

“Soy el único (que canta el Mashalla) aquí en Cocotog, igual en Zámiza, en Llano Chico, a menos que alguien me haiga copiado, yo soy el único, yo tengo la autoridad de denunciarles porque esa letra es muy mía.....Sí es bien antigua esta tradición. Nosotros la hemos retomado poco a poco, haciendo revivir la canción, claro no todo lo que antes se hacía no? Pero estoy sacando de a poco.....Todo era en quichua, porque antes no todos han de haber sido que hablaban el castellano”¹⁸³.

“Yo hice esa canción. Viendo que los novios se despedían de sus papás y los papás se despedían de sus hijos, entonces eso es la bendición que les dan a sus hijos para que sean felices”¹⁸⁴.

A diferencia de la poesía culta que prescinde de la rima para obtener mayor libertad de expresión, la poesía popular mantiene la rima, acentuando así su carácter tradicional¹⁸⁵. El *Mashalla*, es un poema popular claramente rimado con una métrica más o menos regular. Tanto la versión del cantor de Llano Grande como la del cantor de San José de Cocotog, están constituidas por versos rimados de seis sílabas, agrupados en estrofas de cuatro o seis versos¹⁸⁶:

Miguel Muzo (Llano Grande):

Los vicios que tienes
tendrás que olvidar
Para que la gente
no tenga que hablar.

¹⁸³ Testimonio de Ramiro Loachamín.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ IADAP Instituto Andino de Artes Populares. Poesía Popular Andina. Tomo 2. Quito, IADAP. S.f. Página 9.

¹⁸⁶ Ver transcripciones de ambas versiones en los Anexos 3 y 4.

Ramiro Loachamín (San José de Cocotog):

El desayunito
te has de aligerar
Para que tu marido
vaya a trabajar.

Las siembras, las cosechas, el nacimiento, el matrimonio, la muerte, tienen sus cantos característicos; de ahí que la poesía popular es evidentemente funcional, está al servicio de determinada celebración, fiesta, ritual o actividad. Es por eso que en el matrimonio no pueden faltar los consejos para vivir una vida “correcta”:

“El término está mal usado, mashalla quiere decir yernito. Masha significa yerno y mashalla quiere decir yernito en diminutivo. Pero debería llamarse consejo, porque es un consejo de cómo deben comportarse como esposos con respeto y consideración. Los autores de este rito le han calificado a este rito así y yo tengo que respetar porque no es obra mía tampoco, yo he hecho algunos arreglos. El objetivo de la mashalla es que el matrimonio sea para siempre como dice el cura en la iglesia”¹⁸⁷.

Por lo general, la poesía popular se expresa a través del canto, se podría decir que existe una simbiosis entre poesía y música popular, el *Mashalla* es un claro ejemplo; en el siguiente acápite se abordarán sus aspectos musicales.

4.3 Dinámica del ritual del Mashalla en la actualidad:

De todo el corpus ritual que componía el matrimonio en la zona de Llano Grande y Cocotog, se ha conservado hasta el presente el *Mashalla*, aunque con ciertas variantes y

¹⁸⁷ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

características propias en cada una de las dos comunas; sin embargo, en ambas localidades la larga serie de versos que originalmente eran en kichwa, según algunos testimonios; hoy en día se cantan en castellano, alternando cada verso con un estribillo en kichwa:

Mashalla, Mashalla, jachunlla, jachunlla

Según varios testimonios, a mediados del siglo XX, tanto en Llano Grande como en Cocotog, el ritual se realizaba de la misma manera; mientras el cantor iba interpretando el *Mashalla*, (acompañado ya sea por el pingullo y el tambor o por la banda), los recién casados, padres, padrinos y todos los acompañantes giraban alrededor de la casa de la novia portando velas como si se tratara de una procesión. Actualmente en Cocotog ya no se hace esta procesión y tampoco se utilizan velas. Los novios escuchan el canto, ya sea sentados o arrodillados sobre una sábana, y la gente se coloca alrededor de ellos para presenciar el ritual que tiene lugar en casa del novio el segundo día de la fiesta. Antes de iniciar el ritual, la novia reparte champús y pan a sus suegros, a los padrinos y al resto de acompañantes. A continuación cito descripciones actuales sobre el *Mashalla* en Cocotog:

“Tienden una sábana blanca y ahí les hacen arrodillar a los novios y ahí les aconsejan, les dicen un montón de cosas y les aconsejan que tanto el hombre como la mujer no se busque otra persona.... A veces el señor hace con la banda y el acordeón también, hace con las dos cosas. Hacen el día domingo donde el novio, no hacen el sábado. Se casan por la iglesia, el sábado es donde la novia y el domingo donde el novio, el día domingo hacen eso, el domingo donde el novio ahí hacen el mashalla”¹⁸⁸.

“Donde el novio hacen el mashalla. El sábado hacen donde la novia el brindis, los juegos, beben, para mañana van a la casa del novio. La novia va llevando el domingo el champús, va llevando la música, un tanque de chicha y eso van a repartir, van al medio día. Ya dan de comer en la casa del novio, y después dan el champús que lleva la novia que se hace de harina de maíz tostado, panela, pimienta de dulce, cedrón, hierva luisa, se pone piña picada, eso se prepara el domingo de mañana para llevar al medio día

¹⁸⁸ Testimonio de Cristina Pillajo. Obrera de una fábrica de tapices, 25 años de edad. Entrevista. Llano Chico, 2 de febrero de 2011.

donde el novio. Aquí la costumbre es dar primero a los padres del novio con un molde de pan grande, a los hermanos y a los abuelitos; de ahí a la gente solo con panes pequeños. Ya cuando acaban de comer es el mashalla, si quieren los novios les hacen hincar o sentados en una silla, antes de que se emborrachen porque sino qué van a escuchar ya borrachos, o le ponen una sábana para que se hincen frente a la puerta de la casa, dura como una hora o hasta más, la gente está parada escuchando y ahí se les va nomás las lágrimas, todos terminan llorando...”¹⁸⁹.

“Aquí en Cocotog se hace pasado las tres de la tarde, nunca van con velas. Ya cuando algunos están tomaditos ahí viene el lamento. La gente escucha que va a haber mashalla y ellos reúnen, después que acaban de comer viene el champús que es tradicional, la nuera le lleva el champús donde el suegro, le da a la familia también, es una colada con pan que le dan a los suegros, a los padrinos, a la familia y a todo el público, reparte la novia, acaba y ahí empieza el mashalla”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Testimonio de María Esther Gualoto. Ama de casa, esposa del cantor Ramiro Loachamín, 54 años de edad. Entrevista. Barrio Jesús del Gran Poder de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

¹⁹⁰ Testimonio de Ramiro Loachamín.



Pareja de jóvenes recién casados, sentados escuchando el canto del Mashalla.



La madre y la novia llorando al escuchar el Mashalla.



Los padres junto a los recién casados y los asistentes en el momento del Mashalla.

En Llano Grande el *Mashalla* se realiza el primer día de la boda y aún se acostumbra a realizar el ritual con velas. La pareja de recién casados, sus padres y padrinos se colocan en el centro, alrededor de ellos se ubican en círculo el resto de invitados que van girando al ritmo de la música:

“Antes había Mashalla pero era todo en quichua y con velas. Yo hago con velas pero en Llano Grande, allá hacen con velas pasado las siete de la noche apagan todas las luces y yo empiezo a cantar y la gente empieza a dar la vuelta en círculo así poniendo a los novios en la mitad, ellos están esperando los consejos que se les da, lo mismo que dice el padre en la iglesia pero con más dedicación para los novios. Yo les solicito en un momento que den la bendición los padres a sus hijos, al último dan los padrinos. Eso es cuando ya acaban de comer, se levanta la mesa, empieza el baile y entonces ahí es ese ritual”¹⁹¹.

“El día tradicional para hacer la mashalla es en la casa de la novia, porque se hace primero en la casa de la novia y el siguiente día se hace donde el novio; pero el rito del mashalla es en la casa de la novia ahí se hace el compromiso fundamental. El último rito es que los padrinos tienen que llevarles a los novios a hacerles acostar, aunque no hacen eso acá ahora, pero eso es la culminación de la mashalla. Primero se casan, luego se les atiende en la casa de la novia con la comida y la bebida; y ahora acostumbran hacer la rifa de la liga, del ramo, luego se interpreta unas cuantas canciones y luego yo intervengo, yo he pedido que por favor me hagan intervenir no cuando están chumados porque se toman los tragos y ya no tiene significación, antes se hacía en cualquier momento incluso chumados recibían la mashalla; pero ahora yo pido que por favor estén todos en sano juicio y si no, no tiene ningún significado. La canción se divide en dos partes, la banda entra entonando y entonces la gente alrededor de los novios se agrupan y con una vela giran el momento que está entonando la música, giran los padrinos en torno a los novios, los novios tienen que tomarse de las manos. A los novios se pone en el centro y en torno a ellos se gira bailando, bailando. Y entonces el momento que deja de entonar la banda el interlocutor canta, entonces ahí se expresa todas las estrofas que son”¹⁹².

¹⁹¹ Testimonio de Ramiro Loachamín.

¹⁹² Testimonio de Miguel Ángel Muzo.



Momentos previos antes del Mashalla, la señora tiene listas las velas para repartir a los concurrentes.



Padres, tíos, abuelos de los novios organizándose para iniciar el ritual.



Novios y padrinos abrazados en el momento del canto del Mashalla.



Familiares y demás invitados en el momento del ritual.

Contratar al intérprete del canto, así como proveer las velas a los concurrentes aún sigue siendo responsabilidad de los padrinos:

“Me llama el interesado que puede ser el padrino o los papás, pero más vienen los padrinos, es el mejor regalo dicen, el más especial..... Si me contratan cuesta ciento veinte entre tres personas, haciendo entre cuatro con trompeta y saxo cuesta ciento cincuenta. Nunca voy solo, siempre voy con dos guitarras y el acordeón o con la banda. No es que yo he puesto precio, sino que el jefe de aquí de la comunidad me ha dicho este es un rescate cultural, usted no puede irse así de gana, tiene que ser recompensado”¹⁹³.

“Ambos pueden ser, los papás pueden pedir y los padrinos también, pero ellos dan como regalo a los novios. Por ejemplo en junio creo que va a haber un matrimonio y me pidieron que les haga la mashalla, el que va a ser padrino es mi primo y el ahijado era integrante del club en el que yo juego el fútbol, entonces él ya me dijo tienes que estar preparado y quiero que me hagas la mashalla.....La banda cobra, yo no. Ahora yo no niego, si algo me dan yo recibo, me dicen cuánto? Yo digo ahí verán y ya, pero yo no pido anticipadamente y si no me dan nada, no importa”¹⁹⁴.

En Llano Grande, la duración del ritual es de media hora aproximadamente. En Cocotog suele durar un poco más, esto se debe a que el cantor Ramiro Loachamín, tiene un texto más extenso y en medio del canto hace que los padres y padrinos dirijan algunas palabras y bendigan a los recién casados, es un momento profundamente emotivo en el que las lágrimas son inevitables.

Al final del *Mashalla* y sin hacer ninguna pausa, los cantores de ambas localidades suelen interpretar un tema alegre para que la gente baile. En Llano Grande Miguel Muzo canta la

¹⁹³ Testimonio de Ramiro Loachamín.

¹⁹⁴ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

tonada *Ay caramba!* y en Cocotog, Ramiro Loachamín interpreta *Arrayán de la quebrada*, que según él, es de su autoría:

“.....de ahí bailan todos, ya cuando se acaba el mashalla ahí mismo monto la otra canción, esa canción es mía letra y música, o sea hago un remix con *Arrayán de la quebrada*:

Arrayán de la quebrada
no te metas en mi hogar,
y no sirvas de alcahuete
a quien se puede amar.

Si te metes en mi vida
y no dejás que sea feliz
en la pobreza, en la riqueza
juntitos hasta morir.

Eso sale de acá mismo (se toca el corazón) esa es la canción que toco que es totalmente mía.....Cuando toco el *Arrayán* la gente se pone a bailar y de ahí reparten el champús, de ahí vienen a dar los regalos y sigue la fiesta...”¹⁹⁵

4.4 Dimensión simbólica de la tradición del Mashalla en la actualidad en las comunas de Llano Grande y San José de Cocotog:

Las construcciones culturales de Llano Grande y Cocotog están sometidas a un constante proceso de reajuste y reinención como consecuencia de la acelerada expansión urbana de la ciudad, los procesos de urbanización interna de las comunas y la creciente movilidad de sus habitantes. Cuando hablamos de las construcciones culturales, no sólo nos referimos a

¹⁹⁵ Testimonio de Ramiro Loachamín.

los aspectos materiales, sino también a los significados y significaciones de estas manifestaciones culturales. Como lo explica el antropólogo Patricio Guerrero, la realidad se muestra ante nosotros a través de signos que constituyen la parte externa, material y observable de la cultura; pero más allá de lo perceptible a simple vista, hay un nivel interno que corresponde a la dimensión simbólica. El símbolo es una construcción cultural que hace posible a su vez la construcción de los sentidos. El símbolo está conformado por tres niveles: el *significante*, que corresponde a la dimensión externa de la realidad; el nivel del *significado* que corresponde a la dimensión oculta, al contenido; y, el nivel de la *significación* que representa el uso social que se hace de dicho símbolo. Estos tres niveles son los que construyen el sentido¹⁹⁶.

Ahora bien, cuál es el sentido que los actores sociales de Llano Grande y Cocotog le dan al canto ritual del *Mashalla*? Las respuestas son diversas; así como existe todo un universo de actores sociales cada uno con sus propios intereses, influencias, preferencias, inclinaciones, imaginarios; cuando buscamos los sentidos, nos encontramos también con significados y significaciones múltiples y diversas que los seres humanos y las sociedades dan a sus construcciones culturales. Por lo tanto, las respuestas se encuentran tanto en el nivel de del *significado* como en el de la *significación*; es decir, tanto en el contenido profundo como en el uso y funcionalidad de esta tradición. La función del *Mashalla* es transmitir valores, consejos, hacer advertencias, expresar el dolor que significa la separación de los hijos de sus padres para establecer una nueva familia y bendecir a los hijos en el camino incierto que emprenden desde el momento de su casamiento:

“Si es bonito el mashalla porque o sea él (el cantor) al mismo tiempo canta y dice cosas tan bonitas que a veces uno se pone a llorar ahí.....la gente llora en el mashalla porque es bonito lo que el señor habla, o sea le dice que la mujer no tiene que ser vaga ni perezosa, tiene que levantarse y dar el desayuno al esposo, y si alguien le coquetea que le diga que yo soy mujer casada y si le sigue molestando que le avise al marido, entonces todo eso le dicen en el mashalla.....al hombre le dicen que no tiene que estar buscando otra mujer, que tiene que llegar a la casa, saludar a su mujer a los hijos y también ayudar en la casa, en el hogar, porque dice que el hogar es para los dos, no

¹⁹⁶ Patricio Guerrero Arias. Guía etnográfica para la sistematización de datos sobre diversidad y la diferencia de la culturas. Quito, Abya Yala, 2002. Pàgina24.

solo para la mujer. Entonces todo eso es el mashalla. Entonces les hacen arrodillar, los padrinos están ahí y tienen que darles la bendición igual los papás del novio y los papás de la novia, los padrinos de matrimonio tienen que darles la bendición”¹⁹⁷.

“Bonito es el mashalla por lo que él canta bien porque es sentimental (se refiere a Ramiro Loachamín), hace sentir al corazón las palabras, o sea la canción que él dice hace sentir al corazón, hace reflexionar todas las cosas de lo que se pasa. La gente se emociona, la novia mismo y hasta el novio lloramos igual, porque la canción que él canta le llega al corazón, igual la gente que nos acompañan se sienten sentimental y lloran....es que es una tradición que aquí todavía le llevamos y es una canción bien bonita”¹⁹⁸.

El contenido de esta tradición implica cierto compromiso ético para quien lo interpreta, puesto que debe tratar de llevar una vida coherente con los consejos que transmite a otras parejas en el canto del *Mashalla*:

“Si es cierto que ha habido bastante cambio en mi hogar, por lo que mi hogar estaba perdiéndose casi; pero después él vino con nueva mentalidad, discúlpeme que yo le diga la franqueza, mi esposo se fue de mi hogar un año y medio; pero regresó con otra mentalidad y ahora ya prácticamente ya estamos, no tan bien como dicen, pero ya no como ha sido antes, siempre hay una falla y gracias a Dios ya estamos viviendo bien. Yo a veces le digo a mi esposo si vos mismo estás dando consejo, donde está la falla le digo, claro que a veces hay una discusión, entonces le digo hasta para que des consejo, eso lo que cantas estás dando un consejo a las otras parejas, entonces si vos fallas, como no van a fallar las otras parejas, le digo yo, entonces debemos reflexionar las cosas que hacemos”¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Testimonio de Cristina Pillajo.

¹⁹⁸ Testimonio de Carmen Loachamín. Ama de casa, 36 años de edad. Entrevista. San José de Cocotog, 26 de marzo de 2011.

¹⁹⁹ Testimonio de María Esther Gualoto.

“Yo si tomo, para que le voy a negar; pero al llegar a mi casa no me pongo a pelear, sino cómo fuera, entonces no habría este ritual. Si yo soy el que da los consejos, yo primero debo dar ejemplo, sino para qué estaría yo, mal haría yo ahí no? Desde el mashalla llega a un cambio total acá a mi hogar, haya sido antes lo que haya sido, pero metí a esta melodía y no me puede quitar nadie.... de acá nace el respeto, si antes no hubiera aprendido esta letra yo no hubiera recuperado mi hogar, si porque yo ya me fui como le dijo mi esposa”²⁰⁰.

El sentido del *Mashalla* también radica en el aporte de esta tradición a la construcción de su identidad. No hay que olvidar que la identidad, ya sea individual o colectiva, se construye mediante la selección de elementos referenciales o hitos, a partir de los cuales los individuos o grupos se reconocen y autoafirman. En un matrimonio de una pareja de migrantes que vinieron de España para casarse en Llano Grande al que tuve la oportunidad de asistir, pude constatar que para ellos la tradición del *Mashalla* forma parte de su identidad que no quieren perder, sino más bien reafirmar, más aún cuando motivos de trabajo les han forzado a fijar su residencia en otra sociedad ajena a su realidad:

“Me siento muy emocionada de haber podido venir a casarme en mi tierra, no sabía que iba a haber mashalla, estoy muy agradecida con mis padrinos por hacer posible que esta tradición con la que mis padres se casaron, estuviera presente en mi boda. Porque el mashalla es una costumbre nuestra; yo y mi familia jamás dejaremos nuestras costumbres por más lejos que estemos, no porque nos hayamos ido unos kilómetros lejos, dejamos de ser lo que somos, yo quise que mi matrimonio sea con todas las tradiciones así como se casaron mis papás, incluso hubiera querido que el menú sea más tradicional”²⁰¹.

²⁰⁰ Testimonio de Ramiro Loachamín.

²⁰¹ Testimonio de Marlene Simbaña. 28 años de edad, migrante que vive en Madrid con su familia desde hace 8 años, se dedica al trabajo doméstico. Entrevista. Llano Grande, 2 de julio de 2011.

Para el cantor de Llano Grande, el sentido del *Mashalla* además de estar en el nivel del *significado* y en el de la *significación*, es un elemento cultural que forma parte de sus tradiciones:

“A mí me gusta hacer la mashalla sólo con sentido cultural para que por lo menos la tradición de mi cabeza no se pierda, y hay alguna gente que también aprecia eso.....Cuando yo he hecho mashalla no se ha escuchado que las parejas se hayan separado y espero que eso respeten toda la vida, como yo les digo no es cuestión de chiste.... yo les digo si están de acuerdo yo les hago mashalla porque ellos tienen que respetar lo que yo manifiesto porque no es una cuestión de decir yo escucho y jaja, no es cuestión de risa, eso yo les digo, el matrimonio no es chiste, es una cosa seria. No me gusta que estén jugando ni que estén mirando las cosas como una cuestión pasajera, porque digamos es el remate del matrimonio”²⁰².

El sentido del ritual del *Mashalla* también tiene que ver con el aspecto generacional de los pobladores de estas comunas. Evidentemente, para los más jóvenes o para quienes más están en contacto con el mundo urbano, esta tradición carece de sentido, en muchos casos porque simplemente nunca han tenido la oportunidad de presenciarla; mientras que para sus padres o abuelos que conservan en su memoria esta tradición, tiene sentido desde el punto de vista de la tradición, de la funcionalidad y de la identidad.

“.....los jóvenes que están aislados de nuestra cultura tienen otra clase de orientaciones entonces lo toman así, a veces se ríen, a veces creen que por los términos es chiste.... hay gente mayor que se acuerda, por ejemplo gente que me lleva con unos 20 años, ellos dicen hay que hacer con mashalla.... Las personas mayores septuagenarias me piden a mí que cante mashalla para sus sobrinos, hijos y les agradezco porque hay acogida acá y yo soy el que más hace la Mashalla (en Llano Grande)”²⁰³.

²⁰² Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

²⁰³ Ibid.

A través de las conversaciones mantenidas con gente de diferentes edades pude constatar diversas percepciones sobre el *Mashalla*. En general entre los jóvenes hay desconocimiento de la existencia de esta tradición. En un matrimonio pude notar la extrañeza que causó entre algunos jóvenes ver que la gente mayor tomaba las velas y se colocaba en círculo para empezar el ritual, algunos preguntaban qué es lo que estaban haciendo. Por el contrario, la gente adulta (a partir de los cincuenta años de edad en adelante) afirma haber visto por lo menos alguna vez en su vida el ritual del *Mashalla*. Entre las respuestas que recibí, dijeron que “el propio es con banda”. Algunos respondieron que todavía se hace el *Mashalla* pero “más por allá abajo”, dando a entender que es una tradición que se mantiene cada vez más relegada entre los sectores mayormente indígenas. Otros dan por hecho que esta tradición ya no existe:

“Mashalla ya no hacen, ahora las gentes ni han de saber qué es mashalla”²⁰⁴.

“Hace unos treinta o cuarenta años ha de ser que ya se ha perdido todo eso, cada cual se casa más moderno que otro”²⁰⁵.

“La última vez que tocamos mashalla creo que fue hace unos cinco años, pero ya no canté yo sino el Jorge Morales, él es de la banda actualmente. Ya no se toca ahora, es que antes eso era de los antiguos, la gente antigua era de esa costumbre pero ahora ya no, claro que hay matrimonios que nos llevan a tocar pero ya no piden mashalla, antes sí”²⁰⁶.

Como anteriormente se señaló, la religión influye en la definición de la identidad y por lo tanto en el significado que los individuos dan a las prácticas culturales. En los matrimonios de evangélicos no se baila, no se ingiere licor, ni tampoco se realiza el *Mashalla*:

²⁰⁴ Testimonio de Manuela Resurrección Álvaro Lincango, 82 años de edad, esposa del fundador de la Comuna San José de Cocotog. Entrevista. San José de Cocotog, 24 de abril de 2011.

²⁰⁵ Testimonio de Fanny Carrera. Ama de casa, 66 años de edad. Entrevista. Zámiza, 12 de julio de 2011.

²⁰⁶ Testimonio de Pedro Tasiguano.

“Mi hermano es evangelista y mi cuñada y mis sobrinos. Yo fui el padrino de mi sobrina y me pidieron que le casara con el mashalla; pero ese ha sido el único caso, de ahí los otros que se hacen de otra religión ya no siguen esa tradición”²⁰⁷.

“Ellos (se refiere a los evangélicos) no se casan con mashalla, los católicos nomás por eso dice: la virgen bien santa de su bendición.....tiene que haber la consideración de los novios tanto lo que en la iglesia recibieron del sermón del cura y lo que ellos también se comprometieron a hacer; y esto es en público que sea más socializado el matrimonio con los invitados entonces la mashalla es el complemento del rito matrimonial en la iglesia por eso es que se le nombra a la virgen, por eso es católico”²⁰⁸.

La globalización, proceso en el cual los mensajes culturales de todo el mundo parecen influir y co-construir lo popular-urbano, el avance de la modernidad, la movilidad socioeconómica y el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, se suman a los factores que han producido cambios en las representaciones simbólicas haciendo que muchas tradiciones se hayan fusionado con elementos extraños o que hayan perdido su vigencia. Al preguntar a algunos entrevistados sobre su percepción sobre la “perdida” de la tradición del *Mashalla*, y en general de sus tradiciones algunos lo atribuyeron al avance de la modernidad:

“Al pasar del tiempo creo yo que se van borrando muchas cosas, tanto adelanto en las cosas modernas por eso pienso que se está olvidando los principios. Ya ve ahora los matrimonios modernos ya no duran, antes como conversábamos con la señora, los matrimonios eran hasta la muerte, ahora no es así”²⁰⁹.

“Es la influencia del mestizaje y los medios de comunicación con otros temas, con otra música y eso ha incidido en los jóvenes, por ejemplo ya los que me siguen en edad que

²⁰⁷ Testimonio de Ramiro Loachamín.

²⁰⁸ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

²⁰⁹ Testimonio de Cecilia Lincango. Ama de casa, 52 años de edad. Entrevista. Llano Grande 30 de abril de 2011.

tienen por ejemplo unos 30 años ellos ya no conocen nada.....yo si digo que los medios de comunicación han hecho mucho daño a la cultura, al conocimiento de los jóvenes y ahora también hasta el internet, ya ve el reggaeton como ha pegado por aquí, y aquí que somos de apellidos Muzo, Guachamín, pero el reggaeton está al día aquí”²¹⁰.

“Ni el catolicismo, ni el evangelismo se puede asumir como hipótesis, no es por ahí el camino de esto, más bien el urbanismo hace que ciertos jóvenes, ciertas generaciones nuevas vean como anticuado o como que ya no está en el tiempo esas tradiciones. Y el otro, o sea el tema generacional, el hecho de que desde la lengua que mucha gente tal vez por vergüenza no manifiesta que habla quichua; entonces tienen tradiciones pero les da vergüenza y por la vergüenza mejor no hablan, no comunican; entonces tienden a privar de transmitir cultura, historia, religiosidad. Entonces para mí, por allí camina el tema de que se vaya perdiendo las tradiciones.”²¹¹.

A pesar del contenido profundamente emotivo del ritual del *Mashalla*, su futuro es incierto, al preguntar a los cantores sobre la continuidad de esta tradición fue penoso constatar que por el momento no hay nadie interesado en aprender este canto. Miguel Muzo de Llano Grande tiene dos hijas mujeres que nunca han mostrado ningún interés ni por la música ni por las tradiciones. En el caso de Ramiro Loachamín, a pesar de tener dos hijos que son músicos, tampoco tienen interés por aprender el canto del *Mashalla* ya que sus preferencias musicales se inclinan hacia la música moderna:

“Tengo mis hijos que son músicos, uno tiene disco móvil, también tocan en la banda dos de mis hijos, pero nunca se han interesado en aprender la mashalla. Por eso digo que cuando yo me muera eso quedará en la nada”²¹².

“Alguna vez yo vi una boda así, mi papa cantó (el Mashalla) y le escuché y veía a mi alrededor que mucha gente lloraba y yo no entendía por qué y me salí.....la música me

²¹⁰ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

²¹¹ Testimonio del Cura Párroco de Zámiza. Entrevista. Zámiza, 11 de junio de 2011.

²¹² Testimonio de Ramiro Loachamín.

parece fea y la letra me aburre.....No me gusta la música del mashalla, a mí me gusta electrónica, hip hop, toco en la banda pero tampoco ya no me gusta, dos hermanos tocamos en la banda, ya me voy a salir, toco el tambor, el bombo, los platos, lo que más me ha gustado es la guitarra, me gustaría tocar baladas como las de Oreja de Van Gogh o quisiera tener un grupo de música electrónica”²¹³.

Como hemos podido advertir a lo largo de este acápite, en Llano Grande y Cocotog no existe una cultura ni identidades inalterables y homogéneas, y es precisamente por esa razón que sus prácticas culturales tienen diversos sentidos. La tradición del *Mashalla* es percibida por los actores sociales de distintas formas y los sentidos van cambiando con la misma intensidad con que se construyen y reconstruyen sus identidades.

²¹³ Testimonio de Luis Loachamín. Integrante de la banda Jesús del Gran Poder de Cocotog, quince años de edad, hijo del músico popular Ramiro Loachamín. San José de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

CAPÍTULO V:

ANÁLISIS MUSICAL DEL CANTO RITUAL DEL MASHALLA

A lo largo de esta investigación han sido ubicadas cinco versiones del canto ritual del *Mashalla*. Las dos más antiguas fueron realizadas por Juan Agustín Guerrero a fines del siglo XIX; y, por Segundo Luis Moreno a comienzos del siglo XX. En la investigación de campo encontramos tres versiones del canto. La primera corresponde a Llano Grande la cual es interpretada con guitarra por Miguel Ángel Muzo; y, las otras dos corresponden a la comuna de San José de Cocotog, interpretadas por Ramiro Loachamín, una con el acompañamiento de la Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog; y, la otra con trío de acordeón y dos guitarras.

5.1 Análisis musical de las recopilaciones pioneras del Mashalla:

5.1.1 Recopilación de Juan Agustín Guerrero:

Como ya se mencionó en el capítulo III, ésta es la primera recopilación del *Mashalla* realizada a mediados del siglo XIX, en la que es definido como un *yaraví*, denominación genérica bajo la que se recopilaron otros géneros y ritmos musicales incluidos en esta pionera recopilación. Con seguridad las versiones originales deben haberse encontrado en formatos de organología indígena como: voz, pingullo, rondador, tambor; así como también de instrumentos mestizos como: arpa, guitarra y dulzainas; sin embargo, estas melodías fueron transcritas para piano dentro del sistema de pensamiento musical europeo.

Esta versión consta de 23 compases, en tonalidad de Em en género yaraví. Presenta una estructura formal sin introducción y posee dos partes: **A – B**, las mismas que a su vez

mantienen intercaladas una subdivisión de frases, esto es: **A** (a – a´) y **B** (a – av). El tempo de esta versión es *Allegretto*, con métrica ternaria de 3/4.

El esquema armónico es el siguiente:

Parte A: a (III, V – V7, I m); a´(III, V – V7, I m)

Parte B: a (I m, V – V7, Im); av: (I m, V – V7, Im)

Esta pieza se caracteriza por usar un lenguaje eminentemente pentafónico (cinco sonidos) propio de la música indígena, presentando en su melodía dos tipos de pentafonías, una mayor y otra menor.

EL MASHALLA

*Acostumbran a acantarlo los indios en sus casamientos
a manera de consejo a sus hijos*

Recopilación de Juan Agustín Guerrero
mediados del siglo XIX

Moderato

A
a (pentafonía mayor)

ligado

Piano

III V V7 Im

6 **a'** (pentafonía mayor)

III V V7

11 **B**
a (pentafonía menor)

Im Im

16 V V7 Im

20 **a_v** (pentafonía menor)

Im V V7 Im

5.1.2 Recopilación de Segundo Luis Moreno:

Esta segunda versión recopilada a comienzos del siglo XX, consiste en la transcripción de la línea melódica del canto. Consta de 16 compases, en tonalidad de Gm en género de *yaraví*; al igual que en la versión anterior, presenta una estructura formal sin introducción y tiene dos partes: **A – B**, que mantienen intercaladas en cada parte una subdivisión de frases, esto es: **A** (a – b) y **B** (a – b). El tempo es *Allegretto* y la métrica es ternaria (3/4).

A continuación presento el esquema armónico de esta versión:

Parte A:

Frase **a**: III, V7, I m.

Frase **b**: III, Im, VI, Im (Vm) esto último resulta ser una modulación transitoria que no va a otra tonalidad sino al Vm de la tonalidad original.

Parte B:

Frase **a**: I m, V7, Im

Frase **b**: III, Im, VI, Im (Vm) al igual que en la parte A, esto último es una modulación transitoria que no va a otra tonalidad sino al Vm de la tonalidad original.

Al igual que la versión de Juan Agustín Guerrero, ésta se caracteriza por su lenguaje pentafónico mayor y menor en el transcurso melódico.

MASHALLA

Recopilación de Segundo Luis Moreno
siglo XX

A

Allegretto

a (*pentafonía mayor*) **b**

Pues ya tehas ca - sa - do, ten - drí - as ra - zón; aho - ra cum - pli -

III **V7** **Im** **III**

B

a (*pentafonía menor*) **b** (*pentafonía menor*)

⁷ rás con tuo - bli - ga - ción En el san - toes - ta - do quee - le - gis - teis

Im **VI** **Im (Vm)** **Im** **V7**

b

¹³ vos, ma - ri - doy mu - jer ser vi - réis a Dios.

Im **III** **Im** **VI** **Im (Vm)**

5.2 Análisis musical de las versiones encontradas en Llano Grande y San José de Cocotog:

5.2.1 Versión del músico y cantor popular Ramiro Loachamín acompañado de la Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog:

Esta versión con banda, consta de un número indeterminado de compases los cuales dependen de la cantidad de estrofas que el cantor incluya. Para este análisis hemos tomado un segmento de 55 compases que es lo que se repite en el transcurso del canto indeterminadamente. Está en tonalidad de Fm en género *tonada*²¹⁴, la misma que denota una fuerte base rítmica que proviene del danzante, género indígena prehispánico caracterizado por el pie métrico trocaico (negra y corchea).

En su estructura formal encontramos una introducción de doce compases conformada por dos partes: **A** que contiene (a - a') y **B** constituida por (b - bv). Luego encontramos las estrofas divididas en dos partes: **A** (a - b / av - b) y **B** (a - b / a' - bv).

El tempo de esta pieza es *Moderato* (negra con punto = 72) con métrica inestable, variando entre los compases de: 6/8, 9/8 y 12/8.

El esquema armónico es el siguiente:

Introducción:

Parte A: en este segmento encontramos: a: III, V7, Im / a': III, V7, Im

²¹⁴ La tonada, género musical cantado, parece tener su derivación de la mixtura de ritmos indígenas andinos de remoto origen y canciones mestizas. Luis Humberto Salgado aseveraba que la tonada, por el tinte y la estructura, tenía semejanzas con el yaraví criollo, mientras que el compositor Gerardo Guevara opina que el ritmo de tonada es un desarrollo que lograron los mestizos a base del ritmo de danzante. En: Pablo Guerrero Gutiérrez. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo II. Quito, CONMUSICA, 2005. Página. 1361.

Parte B: en este segmento encontramos: **b:** Im / **bv:** Im - Im (Vm) modulación transitoria que no va a otra tonalidad sino al quinto menor de la tonalidad original.

Estrofas cantadas:

Parte A: **a:** III, V7, Im; **b:** III, Im; **av:** III, V7, Im/ **b:** III, Im

Parte B: **a:** V7, Im, V7, Im; **b:** Im, V7, Im, V7; **a':** V7, Im, V7, Im; **bv:** V7, VI, Im (Vm) modulación transitoria que no va a otra tonalidad sino al quinto menor de la tonalidad original.

Al igual que las primeras versiones, se caracteriza por su lenguaje pentafónico mayor y menor. Una característica particular de esta versión es que el cantor, luego de la introducción, canta las estrofas del *Mashalla a capella*; y, a continuación la banda interpreta parte de la melodía del tema, repitiéndose el mismo esquema continuamente hasta el final. Una de las razones que explica el constante cambio de métrica, es que el cantor hace esfuerzos por ajustar el texto que a veces es improvisado; y, en otros casos, debido a que muchos cantores populares tienen una rítmica musical irregular natural.

MASHALLA

Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog/ Ramiro Loachamín
Tonada

Recopilación de Myriam Navas
Transcripción: Leonardo Cárdenas

Moderato (♩. = c. 72)

A **INTRODUCCION/ Instrumental**

Banda Popular (a) A^b C7 Fm (a') A^b C7

III V7 Im

III V7

6 Fm (b) Fm

Im Im

10 (bv) Fm Cm Cantor A A^b (a) C7

Ma - sha - lla Ma - sha - lla ja - chun - lla ja -

III V7

(pentafonía mayor)

Im (Vm)

14 Fm (b) A^b Fm A^b (av) C7 Fm (b)

chun aho - ra ya ca - sa - dos ma - ri - doy mu - jer Ma - sha - lla ma - sha - lla ja - chun - lla ja - chun aho - ra ya ca -

Im III Im III V7 Im

19 A^b Fm (a) C7 B Fm C7 Fm (b) C7

sa - dos ma - ri - doy mu - jer co - mo son ca - sa - dos te doy a sa - ber to - dos los de - be - res que tie - nen queha -

III Im V7 Im V7 Im V7

(pentafonía menor)

24 Fm (a') C7 Fm C7 Fm C7 D^b Cm *Banda Popular*

cer co - mo son ca - sa - dos te doy a sa - ber to - dos los de - be - res que tie - nen queha - ce - er

Im V7 Im V7 Im V7 VI Im (Vm)

5.2.2 Versión de Ramiro Loachamín con dos guitarras y acordeón:

Al igual que la versión anterior, está compuesta por un número indeterminado de compases, factor que depende del texto que en ciertos momentos el cantor suele improvisar. Esta versión está en la tonalidad de Gm. Al finalizar el *Mashalla* el cantor interpreta, sin hacer ninguna pausa, el sanjuanito *Arrayán de la quebrada*, para invitar a los concurrentes y a los novios a bailar, tema que está en Dm y que según su testimonio es de su autoría²¹⁵. El género musical de esta versión, también es una tonada con base en el danzante.

La pieza inicia con una introducción ejecutada por el acordeón en la que presenta la melodía del tema que luego será cantado.

Introducción instrumental:

Parte A (a – b / av – bv)

Parte B (a – b / a' - bv)

Estríbillo: compuesto por cuatro compases.

Voz:

Parte A (a – b / av – b)

Parte B (a – b / a' - bv)

Arrayán de la quebrada (sanjuanito):

Introducción: ocho compases.

Voz:

Parte A (a – av)

²¹⁵ Cabe anotar que en Alangasí (Provincia de Pichincha) Marcelo Naranjo encontró un canto denominado *El Arrayán* que se acostumbraba a cantar cuando la novia ya no era virgen, algunos versos decían: *Arrayán de la quebrada yo te mandaré a cortar, para que no seas alcahuete de los que van a lavar*. En: Marcelo Naranjo, coord. Pichincha. La cultura popular en el Ecuador. Tomo XIII. Cuenca, CIDAP, 2007. Página 256.

Parte A´ (a – a´)

Parte A´´(a – av)

Parte A´´´(a – a´)

Interludio: ocho compases.

Tanto el tema del *Mashalla* como el *Arrayán de la quebrada* se repiten tantas veces como el texto lo requiera. El tempo es *Moderato* (negra con punto = 78). El metro es 6/8 (binario compuesto) en el *Mashalla*; y 2/4 (binario simple) en el sanjuanito.

Esquema armónico:

Introducción instrumental: el esquema armónico es similar al canto y posee un estribillo cuya característica armónica es: Im (Vm)

Voz:

Parte A: (a – b) III, V7, Im, VI6, Im (Vm); (av – bv) III, V7, Im, VI6, Im (Vm)

Parte B: (a – b) V7, Im, V7, Im, VI6, Im (Vm); (a´- bv) V7, Im, V7, Im, VI6, Im (Vm)

Interludio: Im (Vm)

Voz:

Parte A´: (a – b) III, V7, Im, VI6, Im (Vm); (a´ – bv) III, V7, Im, VI6, Im (Vm)

Parte B´: (a – b) V7, Im, V7, Im, VI6, Im (Vm); (a´- bv) V7, Im, V7, Im, VI6, Im (Vm)

Interludio: Im (Vm)

Arrayán de la quebrada

Introducción: Im (Dm)

Voz:

Parte A: (a – av) VI, III, V7, Im

Parte A': $(a - a')$ VI, III, V7, Im

Interludio: Im

Parte A'': $(a - av)$ VI, III, V7, Im

Parte A''': $(a - a')$ VI, III, V7, Im

Interludio: Im

MASHALLA

Ramiro Loachamín (Comuna de San José de Cocotog)
Tonada / Sanjuanito

Recopilación de Myriam Navas
Transcripción: Leonardo Cárdenas

Moderato (♩ = c. 78)

INTRODUCCION

Acordeón y Guitarra acústica

Ma-sha-lla Ma - sha-lla ja-chun-lla ja - chun aho-ra ya ca -
sa-dos ma-ri-doy mu - je - er Ma-sha-lla Ma - sha-lla-ja-tu-lla ja - tu-un aho-ra ya ca - sa-dos ma-ri-doy mu - je - er Que Dios te ben -
di - ga en tu nue-voho - gar aho-raa tu fa - mi-lia vas a res-pe - ta - ar que Dios te ben - ta - ar.

INTERLUDIO

Ay hi - ji - to mí - o co - mo tehe cui - da - do por úl - ti - mo
dí-a qué-da-tea mi la-do ay hi-ji-to la-do con dulces ca - ricias yo tehice cri - ar yahora de tris - te-za me con dulces ra - ar! -
con dul - ces ca - ra - ar!

ARRAYAN DE LA QUEBRADA (Sanjuanito)

Allegro (M.M. ♩ = c. 104)

A-rra - yán de la que - bra-da no te me - tas en miho - gar a-rra - gar y no

50 **A'** B \flat F F A7 1.- Dm **a'** 2.- Dm Dm Dm Dm

sir - vas deal - ca - hue - te al que más te pue - dea - mar y no mar

VI III V7 Im Im Im

58 1.- Dm 2.- Dm **a** **A''** B \flat F F A7 1.- Dm **av** 2.- Dm **a** **A'''** B \flat

A - rra - yán de la que - bra - da no te me - tas en miho - gar a - rra - gar y no sir - vas deal - ca -

VI III V7 Im Im VI

66 F F A7 1.- Dm **a'** 2.- Dm Dm Dm Dm Dm Dm

hue - te al que más te pue - dea - mar y no mar

III V7 Im Im Im

Para Loachamín, la música del *Mashalla* pertenece a otra canción que es conocida en los sectores populares con el nombre de *Panteón generoso* cuya autoría le atribuye a un grupo del sur de Quito cuyo nombre no recuerda:

La música es del “Panteón generoso”; pero yo de ahí le puse la letra. Entonces esto es nacido de acá. Esa música tiene el ritmo de “Panteón generoso”: *panteón generoso préstame una tumba, préstame una tumba para descansar*. De ahí tiene una parte, tiene la misma melodía que tiene este mashalla....pero el panteón generoso es más antiguo, es de un grupo de por ahí por Guajaló”²¹⁶.

En realidad, ambas canciones (*Mashalla* y *Panteón generoso*) tienen la misma melodía; pero sus textos son completamente diferentes²¹⁷. Evidentemente, el segundo tema no es el más

²¹⁶ Testimonio de Ramiro Loachamín.

²¹⁷ Ver en anexos los textos de ambas canciones.

antiguo como lo afirma Loachamín. La existencia de dos canciones con diferentes textos y la misma melodía, es lo que en música se conoce como “contrafactum”, que es una técnica primitiva de composición que consiste en intercambiar distintos textos con una misma melodía o viceversa: varias melodías con un mismo texto²¹⁸:

“El tradicional canto del Mashalla, con el título “Panteón Generoso” en algunos fonogramas, aparece bajo la seudo autoría de Hugo Zabala. Esto es una práctica de “contrafactum”²¹⁹.

No se hará un análisis musical de *Panteón generoso*; porque como ya se explicó se trata de la misma melodía del *Mashalla*; aunque en ciertos momentos el cantor simplifica las frases debido al texto y tiene ligeros cambios en las relaciones armónicas que hace el acompañamiento. El tema está en tonalidad de Fm.

²¹⁸Internet:http://recursostic.educacion.es/buenaspracticas20/apls/MediaWiki/index.php/T%C3%A9cnica_del_Contrafactum. Acceso: 24 de febrero de 2011.

²¹⁹ Mario Godoy, compositor e investigador musical. Entrevista vía correo electrónico. 2011.

PANTEON GENEROSO

Ramiro Loachamín / Comuna de San José de Cocotog
Tonada

Recopilación de Myriam Navas
Transcripción: Leonardo Cárdenas

Moderato (♩. = c. 78)

INTRODUCCION

Acordeón y Guitarra acústica

The musical score is written for guitar and voice. It begins with an introduction of four measures, each containing a C minor triad (Cm). The first line of music (measures 1-6) features the guitar accompaniment with Cm chords and the vocal melody starting on a whole note. The lyrics are "Pan-teón ge-ne - ro - so prés-ta-meu-na". Chord annotations include Cm, (Voz), A^b, A^b (pentafonía mayor), and C⁷. The second line (measures 7-12) continues the melody with lyrics "tum-ba prés-ta-meu-na tum-ba pa-ra des-can - sar. pan-teón ge-ne - sar no llo-res mi vi-da no de-bes llo - rar queel ser más que -". Chord annotations include Fm, A^b, Fm, D^b, Cm (a'), Cm (a), Fm, A^b, Fm, and A^b (b) (pentafonía menor). The third line (measures 13-18) includes the lyrics "ri-do se mue-rey se va no llo-res mi ri-do se mue-rey se" and an interlude section. Chord annotations include Fm, D^b, Cm (a'), Fm, D^b, Cm, Cm, Cm, Cm, and Cm. The interlude consists of four measures of Cm chords. The score is marked with various Roman numerals (Im, III, VI, VII) and includes first and second endings for some sections.

5.2.3 Versión del cantor popular de Llano Grande, Miguel Ángel Muzo:

Esta versión tiene características similares a las anteriormente analizadas; es decir, indeterminada cantidad de compases en función de las estrofas del texto y su género corresponde a la *tonada* con raíz en el danzante. Su tonalidad es Em. En la versión presente tenemos la siguiente estructura formal:

Introducción: 4 compases con la rítmica de *tonada*.

Voz:

Parte A: (a – a' / b – c)

Interludio: cuatro compases

Parte A': (a – a' / b – c)

Interludio: cuatro compases

A diferencia de Loachamín, Miguel Muzo interpreta al finalizar el *Mashalla* la tonada *Ay caramba*, que en este análisis lo consideramos como parte B.

Parte B: (a – a' - b - b' - c)

Interludio: cuatro compases

Parte B': (a – a' - b - b' - a'' - a''' - c)

Interludio final: cuatro compases

En este caso el tempo del *Mashalla* es *Moderato* (negra con punto = 72) y la métrica varía entre 9/8, 6/8. En la tonada *Ay Caramba* la métrica se mueve entre 6/8 y 9/8. El esquema armónico es el siguiente:

Introducción: Im (Vm)

Voz:

Parte A: a – a' (III, Im); b (Im, V7); c (VI, Im (Vm)) modulación transitoria.

Interludio: Im (Vm)

Parte A': a – a' (III, Im); b (Im, V7); c (VI, Im (Vm)) modulación transitoria.

Interludio: Im (Vm)

Ay Caramba:

Voz:

Parte B: a - a'(III); b - b' (Im); c (VI, Im (Vm)) modulación transitoria.

Interludio: Im (Vm)

Voz:

Parte B': a - a'(III); b - b'(Im); a'' - a''' (III); c (VI, Im (Vm)) modulación transitoria.

Interludio: Im (Vm)

Miguel Muzo / Comuna de Llano Grande
Tonada

Recopilación de Myriam Navas
Transcripción: Leonardo Cárdenas

Guitarra acústica

Guitarra acústica

INTRODUCCION

Guitarra acústica

Im (Vm)

Muy bue-nas se - ño-res con to-do res -

III (pentafonía mayor)

pe-to muy bue-nas se - ño-res con to-do res - pe-to Ma-sha-lla Ma - sha-lla va-mos aem-pe - zar Ma-sha-lla Ma - sha-lla va-mos aem-pe -

Im III Im V7 Im VI zar.

(pentafonía menor)

Se-ño-res pa - dri-nos con to-do ca - ri-ño se-ño-res pa -

III Im (pentafonía mayor)

dri-nos con to-do ca - ri-ño a sus a-hi - ja-dos les han de cui - dar. a sus a-hi - ja-dos les han de cui -

III Im V7 Im VI dar.

Im (Vm)

Tú se-rás mi mu-jer - ci-ta ay ca-ram-ba tú se-rás mi mu-jer - ci-ta ay ca-ram-ba!

III (pentafonía mayor)

aunque tu tay-ta no quiera ay ca-ram-ba! aunque tu ma-má no quiera ay ca-ram-ba! i-re-mos por dón-de quie -

(pentafonía menor) Im III Im VI ra!

Im (Vm)

Yo seré tu mari - di-to ay ca-ram-ba yo seré tu mari - di-to ay ca-ram-ba! aunque tu tay-ta no

Im (pentafonía menor) III (pentafonía mayor)

quiera ay ca-ram-ba! aunque tu ma-má no quiera ay ca-ram-ba! va-mos guam-bra de mi vi-da ay ca-ram-ba va-mos cho-li-ta que -

(pentafonía menor) Im III

ri-da ay ca-ram-ba i - re-mos por dón-de quie -

Im VI ra!

Im (Vm)

El canto ritual del *Mashalla* pertenece a la música de tradición oral. Inicialmente debió tener un autor individual que concibió el canto de determinada manera; pero al ser reinterpretado en otros espacios temporales y geográficos, ha ido adquiriendo nuevas características. A través del análisis musical de las distintas versiones del *Mashalla* se ha podido comprobar que existen modificaciones melódicas, armónicas, rítmicas, de métrica, de forma, de frases, de agógica y de género entre las antiguas versiones y las actuales, incluso difieren entre sí las de Llano Grande y Cocotog. Esto demuestra que la música de tradición oral no es una creación cerrada ni definitiva. Cada individuo la interpreta según su criterio y gusto, agregando o eliminando textos y elementos musicales a conveniencia, determinando a través de la improvisación, la creación oral.

En el canto del *Mashalla*, los intérpretes omiten, cambian o aumentan frases y esa es la causa para que el número de compases sean indeterminados y la métrica sea inestable. Con respecto a las versiones actuales, difieren de las antiguas (Juan Agustín Guerrero y Segundo Luis Moreno) en cuanto a rítmica, metro, tempo, melodía, género y formas de interpretación instrumental. Las antiguas versiones del *Mashalla* fueron definidas por sus recopiladores como un yaraví; mientras que las actuales, de acuerdo al análisis musical, corresponden al género de la tonada con raíz en el danzante.

Existen elementos en común en todas las versiones estudiadas como: el lenguaje pentafónico y la métrica ternaria y binaria compuesta. Además, todas estas versiones podrían considerarse como una forma *Rondó* o *Couplé* (A - B - A - C - A); **A** es igual al estribillo (introducción); **B** es igual a primera estrofa (voz); **A** es igual al interludio (intermedio) y **C** equivale a la segunda estrofa, etc. La forma *Rondó* es la base de la música ecuatoriana indígena, negra y mestiza. En las versiones actuales se puede apreciar que siempre se toca la melodía completa del tema a manera de introducción, luego viene el estribillo rítmico típico de la tonada que anticipa la entrada de la voz. Otro aspecto en común entre las versiones de Llano Grande y Cocotog, es que al final del *Mashalla* se incorporan otros temas con carácter alegre con el propósito de invitar a la gente a bailar dando por terminado el ritual.

Como hemos podido observar, el canto del *Mashalla*, al pasar de un intérprete a otro, de una generación a otra, de un espacio geográfico a otro va cambiando, simplificándose, ampliándose, descartándose y en algún momento hasta podría llegar a desaparecer. De esta manera, tomando las palabras de Emilia Comisel “la tradición y la innovación se complementan en una relación dialéctica²²⁰”.

5.3 Intérpretes del Mashalla en la actualidad:

5.3.1 *Ramiro Loachamín y la Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog:*

Ramiro Loachamín nació en Santo Domingo de los Colorados (actualmente Santo Domingo de los Tsáchilas), hace 53 años. Sus padres fueron originarios de la Comuna de San José de Cocotog; pero por motivos de trabajo se trasladaron a vivir un tiempo en Santo Domingo. Estudió hasta el cuarto grado de la escuela primaria. Su padre, Pedro Loachamín, que también era músico, le enseñó a tocar la guitarra, su primera presentación pública la hizo en Radio Zaracay de Santo Domingo. En su niñez también aprendió a tocar el acordeón al oído, observando a su tío Juan Gualoto, ya fallecido:

“Verá yo toco acordeón, soy músico desde pequeño, primeramente aprendí al oído, solamente mirando porque me gustaba, aprendí viendo a mi tío por parte de mi papá Juan Gualoto, él era un músico de primera en esos tiempos, la primera canción que aprendí fue el Pobre Corazón....”²²¹.

Ramiro se estableció en Cocotog desde los catorce años de edad. Además de ser músico popular, trabaja como albañil y complementa sus ingresos económicos con la crianza de cerdos, actividad que realiza conjuntamente con su esposa. Está casado desde hace 33 años, tiene 10 hijos y vive en el Barrio Jesús del Gran Poder de Cocotog.

²²⁰ Juan Carlos Franco. *Sonidos milenarios. La música de los Secoyas, A'í, Huaorani, Kichwas del Pastaza y Afroesmeraldeños*. Quito, PETROECUADOR y Grupo Social FEPP, 2005. Página. 29.

²²¹ Testimonio de Ramiro Loachamín.



*Ramiro Loachamín, músico popular de Cocotog. San José de Cocotog, 2 de noviembre de 2011*²²².

Formó parte del dúo popular de los Hermanos Toazo conformado por guitarra y acordeón, con ellos grabó la canción *Morocho sin sal*. El *Mashalla* lo aprendió con los Hermanos Toazo, tradición que viene realizando desde hace 20 años aproximadamente. Es autor de la letra de una canción muy conocida entre los estratos populares que se llama *La motosierra*, canción que también grabó gracias a la ayuda del grupo folclórico Jayac de Zámbez. Actualmente toca su acordeón y canta solo o acompañado de dos guitarras. Con esta agrupación va por toda la región cantando en misas, matrimonios, velorios, etc. La presencia de Ramiro con su acordeón es infaltable en los cementerios de Zámbez y Cocotog el 2 de noviembre, día de los difuntos, por cinco dólares canta tres o cuatro canciones en cada tumba, según lo soliciten los deudos. También es integrante de la Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog desde hace quince años, donde toca el trombón, dos de sus hijos también integran la banda, y otro de sus hijos es propietario de un disco móvil²²³.

²²² Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

²²³ Testimonio de Ramiro Loachamín.

5.3.2 Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog

La Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog fue fundada el 15 de noviembre de 1969 con algunos miembros de un equipo de fútbol de la Comuna, entre ellos: José Miguel Guamán, Francisco Cóndor, Antonio Ramírez y Vicente Gualoto. Sus primeros instrumentos los adquirieron con sus propios medios, posteriormente recibieron una donación del Municipio de Quito. Al inicio ninguno de los integrantes sabía tocar ningún instrumento, aprendieron a tocar de oído. El maestro Mesías Carrera trabajó algún tiempo con los músicos de esta banda enseñándoles lectura musical.



Banda Jesús del Gran Poder de Cocotog en su lugar de ensayo. San José de Cocotog, 5 de marzo de 2010²²⁴.

La banda pertenece al Área de Bandas Parroquiales del Municipio de Quito, es por eso que cuentan con la ayuda de un profesor instructor que enseña a los más jóvenes. La banda está integrada por 17 músicos de entre 10 y 63 años edad. La presencia de esta agrupación es indispensable para darle vida a las fiestas en Cocotog y representar a la comuna en Quito o

²²⁴ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

en otras parroquias. Por iniciativa de Ramiro Loachamín, la banda incorporó a su repertorio el canto del *Mashalla*, lo cual es motivo de orgullo para sus integrantes.²²⁵

“Con respeto de los otros colegas de otros sectores, esto de la Mashalla no hacen, es por eso también que hemos ganado campo y hemos llevado por todo lado cuando es matrimonio, respetando a todos los músicos de todos los sectores²²⁶”.

5.3.3 Miguel Ángel Muzo

Miguel Ángel Muzo nació en Quito hace 57 años, su madre y abuelos maternos son indígenas originarios de Llano Grande, donde Miguel vive hace 48 años. Estudió en la Escuela Evangélica Breden de Llano Grande, posteriormente hizo un curso de profesionalización técnica en el SECAP (Servicio Ecuatoriano de Capacitación Profesional). Habla el kichwa muy fluidamente y conoce bien las tradiciones de Llano Grande. Nunca se casó, pero tiene dos hijas. Miguel trabaja como obrero metal mecánico. Se define como un hombre de ideología izquierdista, en su juventud fue militante del partido político FADI (Frente Amplio de Izquierda):

“Por cuestiones laborales cuando ya empecé a trabajar en la Empresa Siderúrgica Ecuatoriana por la influencia de un compañero de trabajo que había aprendido política, me orientó hacia la cuestión política, entonces yo dejé la religión, dejé de ser creyente, la filosofía política me penetró más porque yo desde mi punto de vista vi que era más real que estar en la iglesia; sin embargo yo respeto la costumbre de acá, pero hay que reconocer que la religión nos impusieron a la fuerza²²⁷”.

Debido a su militancia política, en 1977 tuvo la oportunidad de viajar a la ex Unión Soviética donde permaneció cinco meses para recibir un curso intensivo de adoctrinamiento político.

²²⁵ Myriam Navas G. El alma de la fiesta, bandas de pueblo de Quito. Quito, Museo de la Ciudad, 2011. Páginas 58-59.

²²⁶ Testimonio de José Miguel Álvaro Ramírez, músico mayor de la Banda Jesús del Gran Poder. Entrevista. San José de Cocotog, 4 de marzo de 2010.

²²⁷ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

Por ese entonces tenía 22 años, Miguel cuenta que aquel viaje fue una experiencia realmente compleja porque él no estaba preparado intelectualmente para asimilar la doctrina política; además de la barrera del idioma, debía estudiar textos complejos de difícil comprensión para él; sin embargo, gracias a esta experiencia pudo ver de cerca el sistema socialista con sus contradicciones. Al regresar al país continuó siendo activista político, razón por la cual, en varias oportunidades su vida y su libertad estuvieron en riesgo.



*Miguel Ángel Muzo, intérprete del Mashalla de Llano Grande. Llano Grande, 2 de julio de 2011*²²⁸

Aprendió a tocar guitarra con un primo suyo cuando tenía alrededor de 20 años, lo que más le gustaba en ese entonces eran las baladas; pero ahora su repertorio es lo que él llama “música antigua”:

“Aprendí la guitarra desde los 20 años viendo a mi primo, porque yo nota no sé, pongo acordes pero lo más sencillo, no me dediqué porque ya llegó cansado del trabajo, yo soy mecánico tornero”²²⁹

Miguel escuchó el *Mashalla* por primera vez en 1982 interpretado por la Banda de Llano Grande, precisamente cuando se casaba la hija de uno de los músicos. La primera vez que

²²⁸ Fotografía de Myriam Navas Guzmán.

²²⁹ Testimonio de Miguel Ángel Muzo.

realizó este ritual fue cuando una de sus hijas se casó en 2001, desde entonces continuó difundiendo esta tradición por Llano Grande y sus alrededores. Por sus convicciones políticas, Miguel valora mucho la cultura de su pueblo y es muy crítico con el avance del urbanismo y los procesos de mestizaje, culpa a los medios de comunicación como los responsables de las transformaciones culturales.

VI. CONCLUSIONES:

1. La cultura e identidades de los actores sociales de las comunas de Llano Grande y Cocotog no son “puras” ni “inalteradas”. Los habitantes de estas localidades, a pesar de su composición étnica, no responden a los estereotipos de lo que se considera “indígena”; los elementos tradicionales más visibles de su cultura como la vestimenta y la lengua kichwa, día a día están en retroceso, quedando relegado su uso a las generaciones de avanzada edad. Los constantes cambios culturales que se están produciendo en estas comunas son el resultado de múltiples factores: la interacción con la ciudad como consecuencia de la cercanía de estas comunas a Quito, la constante movilidad de sus pobladores por razones de trabajo, comercio, educación, salud, etc., el papel cumplido por la presencia de la religión católica y evangélica, la educación homogeneizante y castellanizada, los conflictos internos, los procesos migratorios, la globalización, el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, etc. Todos estos factores, en menor o mayor medida, han tenido que ver en este proceso de cambios culturales en el que, elementos extraños, se incorporan a su cultura ocasionando la transformación, y en muchos casos, la pérdida de sus propios elementos culturales.
2. El matrimonio en sí mismo, y las formas de celebrarlo, son patrones culturales que difieren en forma y funciones de una sociedad a otra y de un lapso de tiempo a otro. En nuestras sociedades (mestiza y andina), el vínculo matrimonial es el más importante para la formación de la familia; por lo tanto, es un momento determinante en la vida de las personas que implica formas particulares de celebrarlo. En la zona de Llano Grande y Cocotog, desde el pedido de mano hasta la fiesta, el matrimonio constituía un conjunto de ritualidades que con el pasar del tiempo se han ido olvidando e incorporando nuevas costumbres y elementos tomados del mundo urbano. A pesar de esa “pérdida” de elementos y prácticas tradicionales, el matrimonio sigue siendo un rito que encierra una gran riqueza simbólica. En la actualidad, en general los matrimonios de estos sectores populares se realizan de acuerdo a las costumbres de la sociedad urbana. De todos los ritos que formaban parte de la celebración matrimonial en el pasado, el único que aún se conserva es el canto del *Mashalla* que hasta hace aproximadamente cuarenta años era una costumbre muy habitual en esta zona. Pero como sucede con toda manifestación

de la cultura popular, con el transcurrir del tiempo el *Mashalla* ha variado en diferentes aspectos como el texto original, la música, la forma de interpretarlo y la dinámica misma del ritual. Si bien esta práctica cultural, aún se mantiene vigente en Llano Grande y Cocotog, aunque ya no con la misma frecuencia que en el pasado y con una serie de variantes, nos demuestra que como cualquier otra actividad humana, no es un producto acabado, cerrado o inmutable.

3. Debido a que en el ámbito de las interacciones sociales las identidades se construyen y reconstruyen constantemente, y están sujetas a las más diversas influencias, los significados y significaciones de sus construcciones culturales cambian con la misma dinámica y son tan diversos y múltiples como sus actores sociales. Cada individuo y cada generación reinventa y reajusta constantemente sus identidades, en consecuencia los significados y significaciones de sus prácticas culturales también van cambiando; sin embargo, estos cambios culturales no necesariamente representan procesos de blanqueamiento; sino más bien, estrategias frente a la exclusión y discriminación que provienen de la cultura dominante.

El sentido del *Mashalla* para algunos está en su contenido y en la función de transmitir valores de convivencia para lo que se considera una “correcta” vida en pareja, aunque muchos de esos consejos parecen ya no ajustarse a la realidad de la praxis cotidiana en la que hoy en día se desarrolla la vida de los pobladores de Llano Grande y Cocotog. Otros encuentran en el *Mashalla* un elemento constitutivo de su identidad. Sin embargo, esta tradición corre el riesgo de perderse, su vulnerabilidad reside en el hecho de que las generaciones jóvenes hasta el momento no han mostrado ningún interés por aprenderla.

RECOMENDACIONES:

1. El proceso de cambios culturales provocados por todos los factores señalados es inevitable; sin embargo, en la educación está la herramienta que puede contribuir a evitar que se pierda la memoria histórica colectiva y afianzar la cultura en las nuevas generaciones; por lo tanto se recomienda que el sistema educativo en las comunas rurales contemple los aspectos culturales de sus habitantes.
2. Para preservar estas formas tan particulares de celebrar el matrimonio y el *Mashalla*, al menos como parte de la memoria histórica y cultural de estas comunas, considero necesario que los organismos que tienen que ver con el patrimonio cultural en el país, realicen trabajos de recopilación y difusión de estas tradiciones, procurando no quedarse en la descripción superficial de los elementos culturales, sino tratando de indagar en los contenidos profundos, porque es allí donde está la verdadera esencia de la cultura de los pueblos. Estas comunas guardan una memoria cultural que merece ser estudiada a profundidad. Si las costumbres del matrimonio como el *Mashalla* no son documentadas, corren el riesgo de desaparecer con los actores sociales que todavía las conservan en su memoria y aún pueden relatarlas y dejarlas plasmadas para el conocimiento de las generaciones nuevas.
3. Hay quienes con una visión esencialista de la cultura, hablan de “rescate cultural”. Últimamente hay una tendencia a folclorizar ciertas prácticas culturales bajo el argumento de “rescatarlas”, personalmente las considero vacías y carentes de sentido. No se trata de promover nostálgica y románticamente la realización del rito del *Mashalla* en los matrimonios para visibilizar esta tradición, sino de hacer esfuerzos para que la gente conozca ésta y otras tradiciones, porque no se puede apreciar lo que no se conoce. Hoy más que nunca, cuando la línea que separa lo rural de lo urbano es cada vez más difusa en estas comunas, es urgente impulsar la recuperación de la memoria histórica colectiva. Para esto recomiendo la organización de charlas o talleres en las que los mayores de las comunas transmitan sus memorias y saberes a las nuevas generaciones, esa sería una manera de buscar restituir en parte la memoria histórica y las prácticas culturales de su pueblo, reforzando su sentido de pertenencia a la

comunidad, y otorgándole nuevos sentidos a sus tradiciones para así garantizar su pervivencia.

VII. ANEXOS

ANEXO 1

Mapa del Área de Estudio



Fuente: Secretaría de Territorio, Hábitat y Vivienda del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito

ANEXO 2
VERSOS DEL MASHALLA RECOPILADOS POR
JUAN LEÓN MERA²³⁰

Señores, muy buenos días,

Alabado sea Dios.

Al noble auditorio

Le pido atención.

Y también le pido

Me ha de dispensar

Que a mi prenda amada

Venga aquí a buscar.

Por acá, señores,

Se me ha noticiado,

Que una hijita mía

Se me ha cautivado.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Al fin ya te encuentro,

Aunque cautivada,

Me has dejado sola,

Oh mi prenda amada!

²³⁰ Juan León Mera, comp. Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano. Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1892. Páginas 59-66.

Pues ya te has casado,
Tendrías razón;
Ahora cumplirás
Con tu obligación.

En el santo estado
Que elegisteis vos,
Marido y mujer
serviréis a Dios.

Este duro estado
No es fácil cortar,
Solo el Dios del cielo
Lo ha de remediar.

Es un grande barco
Cargado de males
Para ambos casados
Todos son iguales.

Este sacramento
Siempre ha de durar,
Y sólo la muerte
Lo ha de terminar.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Hijita querida,
Te quiero advertir
Que sólo a tu esposo
Tienes que servir.

Todas las mañanas
Has de madrugar,
A ver la cocina
Y hacer de almorzar.

Cuando va al trabajo
Fatiga a sufrir,
Con el desayuno
A buena hora has de ir.

Todos los domingos
Ligerita acude
Con la ropa limpia
Para que se mude.

Como una balanza
Te has de manejar,
Para que tu esposo
No tenga que hablar.

Nunca a tus amigas
Has de visitar
Por contar tus penas

Y triste llorar.

Porque esas amigas
Te han de murmurar,
Pues son cuchillitos
que saben cortar.

Las necesidades
Mejor es callar,
Sólo Dios lo puede
Todo remediar.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

A tu amado esposo
nunca celarás,
y cualquier falta
disimularás.

En esto de celos
Piense la mujer
Que al mejor marido
Lo puede perder.

Enredos ningunos
No sepas oír,
Lo que Dios ha unido
Suelen desunir.

Con tu amado esposo
Nunca porfiarás,
Y con este modo
Vivirás en paz.

Amor y respeto
Siempre le tendrás,
Y a él tan sólo en todo
Te sujetarás.

En todo prudente
Te has de manejar,
Y así de tu esposo
Te harás estimar.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Hijito de mi alma,
Te quiero advertir,
Que a San José igual
Procures vivir.

Ya que eres mi yerno,
Te voy a encargar
Que a mi amada hijita
me la has de estimar.

Como hombre prudente

Te manejarás,
Y cualquier yerro
Le dispensarás.

Como mujer débil

Ella puede errar,
Con palabras dulces
Le has de amonestar.

Con el buen esposo

hay felicidad,
y en la casa no entra
la necesidad.

Con el mal esposo

No hay buen matrimonio,
Con Dios todo es bueno
No con el demonio.

Cristo con su iglesia

Nos sabe enseñar
De casados dignos
Es buen ejemplar.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Ay hijito mío!
No te digo en vano,
Vive con tu esposa
Como buen cristiano.

Jamás en tu casa
Amigos admitas,
Que a inquietarte vayan
Dándote copitas.

En casa de juego
jamás entrarás,
pues cuanto has buscado,
allí perderás.

Tus malos amigos
Llevarte querrán
Y sin compasión
Te desnudarán.

Trabajando mucho
Así has de vivir,
Y como hombre honrado
Así has de adquirir.

Pero lo que ganes
Con tanto sudor,
En juegos no botes

Ni tomes licor.

Los muchos engaños
Que este mundo tiene
Como hombre juicioso
Que evites conviene.

De malas palabras
Guardarás tu boca,
Pues la mala lengua
Los pleitos provoca.

Para lo que es malo
Ojos no tendrás,
Y los dos oídos
También cerrarás.

Con otras mujeres
No quieras meterte,
Con la tuya solo
Vive hasta la muerte.

Con hombres virtuosos
Te has de aconsejar
Que por buen camino
te sepan guiar.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Que habéis de ser padres

Es cosa segura

Los hijos dan gusto

Con mucha amargura.

Con mucho cuidado

Habéis de criarlos,

Desde antes que nazcan

A Dios entregarlos.

De todos los vicios

Los sabréis guardar,

Y desde chiquitos

Sepan trabajar.

Temprano a la escuela

El varón irá,

La hija de la madre

No se apartará.

Todos viviréis

De Dios con temor,

Pidiendo a la virgen

Que os de su favor.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Señores padrinos
Como bien casados,
Daréis buen ejemplo
A vuestros ahijados.

Si ustedes reparan
Que lo pasan mal,
A ustedes les toca
ponerlos en paz.

De mi parte pido,
Suplico a los dos,
Que a pasarlo enseñen
Como manda Dios.

De estos tiernos novios
Espero serán,
Para ser dichosos
En él se verán.

Ya he dicho a mis hijos
Muy buenas razones,
Ojalá las guarden
en sus corazones!

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Adiós, madre mía,
Digo con dolor,
Adiós mi consuelo,
Adiós pues mi amor.

Adiós hija mía
Por quien tanto lloro,
Adiós, pues mi joya
Mi rico tesoro.

Adiós mi mamita,
Adiós mi respeto,
De sus tiernos brazos
Llorando me ausento.

Adiós, pues mi hija
Adiós, corazón,
Adiós mi amorcito,
Adiós mi pasión.

Adiós pues mamita
Deme ya su abrazo,
De usted me separa
Otro dulce lazo.

Adiós, vida mía
Adiós, ya te vas
De esta pobre madre

No te olvidarás!

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

Ahora ante los padres
Hínquense los dos,
Como si estuvieran
Delante de Dios.

Besen a cada uno
Humildes la mano,
La bendición pidan
con modo cristiano.

Hijos, yo os bendigo
Como padre vuestro,
En el nombre santo
De Dios señor nuestro.

Hijos yo os bendigo
Como vuestra madre,
En el santo nombre
De Dios nuestro padre.

Mashalla, mashalla, Cachunlla, cachunlla.

ANEXO 3

VERSOS DEL MASHALLA SEGÚN LA VERSIÓN DE RAMIRO LOACHAMÍN, MÚSICO POPULAR DE SAN JOSÉ DE COCOTOG

Mashalla, Mashalla,
jachunlla, jachunlla,
ahora ya casados
marido y mujer. (bis)

Ay hijito mío
por qué has cautivado
por último día
estate a mi lado. (bis)

Con dulces caricias
yo te hice criar
ahora me arrepiento
de haberte criado. (bis)

Que Dios te bendiga
en tu nuevo hogar
y así tu familia
debes respetar. (bis)

Como son casados
te doy a saber

todos los deberes
que tienes que hacer. (bis)

Si se halla distante
y no puede venir
con la porta vianda
vos le has de seguir.

Y si alguien te encuentra
y quiere molestar
soy mujer casada
le has de contestar.

No lleves amigos
donde tu mujer
porque a tu mujer
pronto has de perder. (bis)

El desayunito
te has de aligerar
para que tu marido
vaya a trabajar. (bis)

ANEXO 4

TRANSCRIPCIÓN DE LA VERSIÓN DEL MASHALLA DE MIGUEL ÁNGEL MUZO, CANTOR POPULAR DE LLANO GRANDE

Muy buenas señores
con todo respeto (bis)
Mashalla, mashalla
vamos a empezar (bis)
Los novios casados
tendrán que escuchar.

Señores padrinos
cojan a los novios (bis)
Dando sus consejos
de buenas costumbres (bis)
A sus ahijados
que han hecho casar.

Y así comenzamos
con el señor novio (bis)
Quizá estos consejos
sirvan de ejemplo (bis)
En su matrimonio
con quien se ha casado.

Si el novio es correcto
tendrá que entender (bis)
Las obligaciones

que ha de cumplir. (bis)

Bien de mañanita
te has de levantar (bis)
Coger la herramienta
e ir a trabajar (bis)
Y a tu mujercita
le has de mantener.

La plata que ganes
no has de malgastar (bis)
A tu mujercita
le has de mantener (bis)
Todita la vida
que te has casado.

Los vicios que tienes
tendrás que olvidar (bis)
Para que la gente
no tenga que hablar. (bis)

Por más que bien pases
la vida es amarga (bis)
Ya que al matrimonio
llegas sin saber .(bis)

Y así comenzamos
con la linda novia (bis)

Sus obligaciones
que ha de cumplir (bis)
A su maridito
toda la vida.

Bien de mañanita
te has de levantar (bis)
Prender la candela,
ir a cocinar (bis)
Para tu marido
con quien te has casado.

Lavando y planchando
toda su ropita (bis)
A tu maridito
has de atender (bis)
Con todo cariño
toda la vida.

Cogiendo yerbita
tendrás que aguantar (bis)
A los aminales
que tú has criado (bis)
Y así muy juntitos
tendrán que vivir.

Si llega chumado
no estarás peleando (bis)

Con todo cariño
harázle dormir (bis)

A tu maridito
con mucho cariño.

Teniendo hijitos
no estarán pegando (bis)

Con todo cariño
haránles crecer (bis)

Y así toda la vida
tendrán que cuidar.

Todo lo que ha dicho
allá el señor cura (bis)

Con todo respeto
tendrán que cumplir (bis)

Y así toda la vida
tendrán que vivir.

Señores padrinos
cojan a los novios (bis)

Con todo cariño
haránles dormir (bis)

Todita esta noche
hasta el otro día.

Mashalla, mashalla
la noche ha llegado (bis)

La virgen bien santa
de su bendición (bis)
Todita la vida
de su matrimonio.

AY CARAMBA!

Tú serás mi mujercita ay caramba (bis)
Aunque tu taita no quiera ay caramba
Aunque tu mama no quiera ay caramba
Iremos por donde quiera.

Te he de dar una casita ay caramba (bis)
Aunque fiando platita ay caramba (bis)
Vamos cholita querida ay caramba
Vamos guambra de mi vida ay caramba
Antes que venga otro dueño.

Vamos cholita querida ay caramba
Vamos guambra de mi vida ay caramba
Antes que venga otro dueño ay caramba (bis)
Vamos guambra de mi vida ay caramba
Vamos cholita querida ay caramba
Pichincha.....

"Se demora más porque ahora yo hice seguido, cada estrofa es con ritmo de música por eso se demora, entonces ahora hice un poco más corto, 21 están pero yo tengo más

escritos en el papel, voy a recuperar por ahí tengo unas letras que tengo que hacer arreglos, están con otros términos”²³¹.

²³¹ Testimonio de Miguel Ángel Muzo. Cantor del Mashalla en Llano Grande, 57 años de edad. Entrevista. Llano Grande, 26 de febrero de 2011.

ANEXO 5

TEXTO DE LA CANCIÓN “PANTEÓN GENEROSO” INTERPRETADA POR EL GRUPO ROCK STAR CON LA MELODÍA DEL MASHALLA²³²:

Panteón generoso
préstame una tumba,
Préstame una tumba
para descansar.

No llores mi vida,
no debes llorar
que el ser más querido
se muere o se va.

Mañana, mañana
me embarco en el tren,
me voy de mi tierra
para no volver.

No llores mi vida,
no debes llorar
que el ser más querido
se muere o se va.

²³² Rock Star: Panteón generoso. Internet. <http://www.youtube.com/watch?v=fyczFzLNs3Y> Acceso: 13 de diciembre de 2011.

Me tocan clarines,
me tocan trompetas,
preciso me llaman
para el cuartel.

No llores mi vida,
no debes llorar
que el ser más querido
se muere o se va.

Si voy a la guerra
y no puedo volver,
siquiera en la tumba
me vendrás a ver.

No llores mi vida,
no debes llorar
que el ser más querido
se muere o se va.

VIII. BIBLIOGRAFÍA:

Ayala Mora, Enrique, ed. Nueva historia del Ecuador. Vol. 1. Quito. Corporación Editora Nacional, 1996.

Ayala Mora, Enrique, ed. Nueva historia del Ecuador. Vol. 4. Quito. Corporación Editora Nacional, 1991.

Beals, Ralph Leon. Community in transition: Nasyon – Ecuador. Los Angeles. University of California, 1966.

Bustos, Guillermo, coord. Enciclopedia del Ecuador. Barcelona, Grupo Editorial Océano, 1999.

Carrera, Manuel Mesías; Salomon, Frank. Historia, cultura y música ancestral de Zámbez. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007.

Carvalho Neto, Paulo de. Diccionario del Folklore Ecuatoriano. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2001.

Chiriboga, Lucía; Caparrini, Silvana. El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX. Quito, Museo de la Ciudad, 2005.

Espinosa Apolo, Manuel, ed. Llano Chico, memoria histórica y colectiva. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2007.

Espinosa Apolo, Manuel, ed. Pueblo repentino. Historia local de Calderón. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2005.

FONSAL. Imágenes de identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX. Quito, FONSAL, 2005.

FONSAL. Un siglo de imágenes. El Quito que se fue II, 1860-1960. Quito, FONSAL, 2004.

Franco, Juan Carlos. Sonidos milenarios. La música de los Secoyas, A'í, Huaorani, Kichwas del Pastaza y Afroesmeraldeños. Quito, PETROECUADOR y Grupo Social FEPP, 2005.

Godoy Aguirre, Mario. Breve historia de la música del Ecuador. Quito, Corporación Editora Nacional, 2005.

Guerrero Arias, Patricio. El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina. Quito, Abya-Yala, 1993.

Guerrero Arias, Patricio. La cultura, estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Abya Yala. Quito, 2002.

Guerrero Arias, Patricio. Guía etnográfica para la sistematización de datos sobre diversidad y la diferencia de la culturas. Quito, Abya Yala, 2002.

Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y II. Quito, CONMUSICA, 2004-2005.

Guerrero, Pablo; Garzón, Raúl. Yaravies quiteños, música ecuatoriana del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero. Quito, I. Municipio de Quito, Segunda Edición, 1993.

IADAP Instituto Andino de Artes Populares. Poesía Popular Andina. Tomo 2. Quito, IADAP. S.f.

Ibarra C., Hernán. "La identidad devaluada de los Modern Indians" En: Simón Pachano, comp. Antología: ciudadanía e identidad. Quito, FLACSO sede Ecuador, 2003.

Iturralde, Diego. "Las comunas indígenas y los anejos". En: Pensamiento antropológico. Volumen 2. Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2006.

Jácome Calvache, Víctor Julio. Economía, política e identidades en las comunas peri-urbanas de Quito. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito, 2010.

Jara, Holguer. Atlas arqueológico del Distrito Metropolitano de Quito. Bloques Quito y Píntag. Volumen I. Quito, FONSAL, 2009.

Kingman Garcés, Eduardo. La ciudad y los otros: Quito 1860 - 1940: higienismo, ornato y policía. Quito, FLACSO, 2006.

Kingman Garcés, Eduardo; Salman, Tom y Van Dan, Anke. "Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto, lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo". En: Simón Pachano, comp. Antología: ciudadanía e identidad. Quito, FLACSO sede Ecuador, 2003.

López-Ocón, Leoncio; Pérez-Montes Salmerón, Carmen María, eds. Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898) tras la senda de un explorador. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto de Historia, 2000.

Martín-Barbero, Jesús "Culturas populares". En: Términos críticos de sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

Mera, Juan León, comp. Antología ecuatoriana: cantares del pueblo ecuatoriano. Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1892.

Moreno, Segundo Luis. La música en el Ecuador. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Segunda edición, 1996.

Nanda, Serena. Antropología cultural. Adaptaciones socioculturales. Quito. Instituto de Antropología Aplicada, 1994.

Naranjo, Marcelo. coord. Imbabura. La cultura popular en el Ecuador. Tomo V. Cuenca, CIDAP, Segunda edición, 2002.

Naranjo, Marcelo, coord. Chimborazo. La cultura popular en el Ecuador. Tomo X. Cuenca, CIDAP, 2004.

Naranjo, Marcelo, coord. Pichincha. La cultura popular en el Ecuador. Tomo XIII. Cuenca, CIDAP, 2007.

Navas Guzmán, Myriam. El alma de la fiesta: bandas de pueblo de Quito. Quito, Museo de la Ciudad, 2011.

Paladines, Carlos. Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano. Quito, Banco Central del Ecuador, 1990.

Sánchez-Parga, José. "El vínculo conyugal en las actuales sociedades indígenas". En: Antropológicas Andinas. Quito, Abya Yala, 1997.

Sánchez-Parga, José. "La bebida en los Andes ecuatorianos, ritualidad y control social". En: Antropológicas Andinas. Quito. Abya Yala, 1997.

Segalen, Martine. Ritos y rituales contemporáneos. Madrid, Alianza Editorial, tercera edición, 2005.

Salomon, Frank. "Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas". En: Colección Pendoneros Número 10. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología. 1980.

Vásconez, Mario, coord. Breve historia de los servicios públicos en la ciudad de Quito. Quito, Proyecto Museo de la Ciudad, 1997.

Vallejo, Raúl. "Juan León Mera". En: Araujo Sánchez, Diego. Historia de las literaturas del Ecuador. Vol. 3. Quito, Corporación Editora Nacional, 2002.

Wray, Natalia; et. al. "Catastro de las comunas legalmente constituidas en el Ecuador". En: Población indígena y desarrollo amazónico. Quito, Abya Yala, 1987.

Yáñez del Pozo, José. Runa Yachai, socialización infantil y lógica de subsistencia en los pueblos indígenas del Ecuador. Quito, Abya –Yala, 2003.

PERIÓDICO:

Diario El Comercio, 12 de septiembre de 1994. Página A-1.

INTERNET:

Pérez Pimentel, Rodolfo. Diccionario biográfico del Ecuador. Internet. www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/c11.htm Acceso: 23 de noviembre de 2011.

Rock Star: Panteón generoso. Internet. <http://www.youtube.com/watch?v=fyczFzLNs3Y> Acceso: 13 de diciembre de 2011.

Internet. [http://recursostic.educacion.es/buenaspracticas20/apls/MediaWiki/index.php/T%C3%A9cnica del Contrafactum](http://recursostic.educacion.es/buenaspracticas20/apls/MediaWiki/index.php/T%C3%A9cnica_del_Contrafactum). Acceso: 24 de febrero de 2011.

ENTREVISTAS:

Nelly Paredes. Llano Chico, 2 de febrero de 2011.

José Ramírez. Llano Chico, 2 de febrero de 2011.

Cristina Pillajo. Llano Chico, 2 de febrero de 2011.

María Isabel Collahuazo, Barrio de Santa Ana, Cocotog, 12 febrero de 2011.

Miguel Ángel Muzo. Llano Grande, 26 de febrero de 2011.

Pedro Tasiguano. Llano Grande, 13 marzo de 2011.

Carmen Loachamín. San José de Cocotog, 26 de marzo de 2011.

Manuela Resurrección Álvaro Lincango. San José de Cocotog, 24 de abril de 2011.

Cecilia Lincango. Llano Grande, 30 de abril de 2011.

María Esther Gualoto. Barrio Jesús del Gran Poder, Cocotog, 14 de mayo de 2011.

Ramiro Loachamín. San José de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

Luis Loachamín. San José de Cocotog, 14 de mayo de 2011.

Cura Párroco de Zámiza. Entrevista. Zámiza, 11 de junio de 2011.

Marlene Simbaña. Llano Grande, 2 de julio de 2011.

Marcia Lema. Llano Grande, 2 de julio de 2011.

Andrés Simbaña. Llano Grande, 2 de julio de 2011.

Mercedes Galarza. Zámiza, 12 de julio de 2011.

Fanny Carrera. Zámiza, 12 de julio de 2011.

Eulalia Galarza. Zámiza, 12 de julio de 2011.

Mesías Carrera. Zámiza, 12 de julio de 2011.

Etelvina Tufiño. Zámiza, 12 de julio de 2011.

María Andrango. Quito, 6 de agosto de 2011.

María Cóndor. Cocotog, 2 de noviembre de 2011.

Mario Godoy, compositor e investigador musical. Entrevista vía correo electrónico. 14 de noviembre de 2011.